REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIERT

VON

KARL KOETSCHAU

DIREKTOR BEI DEN KÖNIGL. MUSEEN ZU BERLIN

XXXV. Band.

BERLIN W. 35

DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER

1912.

Inhaltsverzeichnis.

Notizen.

Besprechungen.

Ausstellungen und Auktionen.

Erwiderungen.

Die chinesische Kunsttheorie

Ein Versuch

von **Otto Fischer**

Die chinesische Kunst und vorzüglich die chinesische Malerei, als das Höchste, was Asien in der bildenden Kunst geschaffen, ist der Gegenstand eines immer stärker erwachenden Interesses. Von europäischer wie von japanischer Seite ist es versucht worden, über das Wesen und die Geschichte jener Bildkunst einen allgemeinen Überblick und durch den Vergleich mit der Weise westlicher Schöpfungen in ihr besonderes ästhetisches Gesetz einen Einblick zu geben. Zugleich scheint die kunsthistorische Forschung die ersten Schritte zu tun, auf dem Wege der kritischen Einzeluntersuchung die Entwicklung des Stils, oder vielleicht der Stile, einer klaren Erkenntnis näher zu bringen. Es ist endlich die Fülle der chinesischen Kunstliteratur durch mehrere, zumeist englische Publikationen dem europäischen Leser zugänglich gemacht. Diese eigene chinesische Kunsttradition ist zwar hier und dort schon verwertet, aber noch nie zum Gegenstand einer besonderen systematischen Untersuchung gemacht worden. Es scheint mir aber für die historische Forschung, sobald sie die Daten der chinesischen Überlieferung benutzt, unerläßlich, zunächst einmal über die Art dieser Tradition Klarheit zu besitzen und über die kunstgeschichtlichen Ergebnisse allgemeiner Art, die aus ihr allein schon zu entnehmen sind, unterrichtet zu sein. Es scheint mir ferner für jede ästhetische Untersuchung über jene uns fremde Kunst von ganz besonderer Wichtigkeit, zu wissen, was die Chinesen selber, ihre Schöpfer und eifersüchtigen Genießer, über Kunst gedacht und ausgesprochen haben, d. h. die chinesische Kunsttheorie zu kennen. Das Material, das wir besitzen, ist überreich.

Bei dem Versuche, den ich hier unternehme, kann es sich nur um eine Vorarbeit handeln. Wir besitzen bis heute und wohl in absehbarer Zeit noch keine vollständige und philologisch genaue europäische Publikation chinesischer Kunstliteratur. Hirth und Giles haben uns nur eine wie es scheint ausgezeichnete und reiche Auslese der wertvollsten Nachrichten vermittelt, der sich ergänzend einige kleinere Arbeiten anschließen. Es fehlt also die Vollständigkeit des Materials. Auf der andern Seite erschwert

es die Übersetzung dem Nichtkenner des Chinesischen, den Sinn der Überlieferungen mit Gewißheit zu erfassen. So vorzüglich die Übertragungen der bewährten Sinologen sein mögen, so legen die Chinesen selbst auf die Exaktheit der Bezeichnungen einen so großen Wert, daß es manchmal entscheidend wäre, den genauesten Wortlaut zu besitzen, und es läßt hier gerade die etwas allzu freie und europäische Wiedergabe von Giles manchmal im Stich. Trotz dieser Schwierigkeiten glaube ich, ist es möglich und nützlich, den wesentlichen Gehalt der chinesischen Kunsttradition, soweit sie die Malerei betrifft, systematisch zusammenzufassen, darzustellen und zu erörtern. Die Beschäftigung mit der gesamten chinesischen Kultur in ihren zugänglichen Denkmalen und die Bemühung speziell um die Kunstwerke selber mag jenen Mängeln vielleicht ein Ausgleich sein. Jedenfalls sei es versucht, die Richtlinien eines Systems zu ziehen, die andere sei es verbessern, sei es ergänzen und füllen werden.

Die Quellen.

Die chinesische Kunstliteratur läßt sich in verschiedene Gruppen teilen. In erster Linie stehen Abhandlungen über die Malerei. Ihr Umfang ist zumeist nicht groß, ihr Inhalt allgemeiner und prinzipieller Art, sei es, daß es sich mehr um ästhetische Betrachtungen oder um praktische Ratschläge und Erörterungen handelt. Ihre Verfasser sind die literarisch hochgebildeten Maler selbst. Es ist möglich, daß schon die Aussprüche, die von dem gelehrten Ku K'ai-chi überliefert sind (er ist nachweisbar von 365—405 n. Chr. tätig) auf eigene Aufzeichnungen zurückgehen mögen. Die erste mit Sicherheit überlieferte und teilweise erhaltene Abhandlung rührt von dem älteren Wang Wei, der unter der früheren Sung-Dynastie blühte (420—479 n. Chr.). Nach ihm käme der Kaiser Yüan-ti (regiert 552—555), dessen Bemerkungen über die Malerei jedoch Hirth die Authentizität bestreitet. Es folgt endlich der große Wang Wei (699—759), wie jener Kaiser zugleich Dichter und Maler, und nach ihm haben bis in die späten Zeiten manche der bedeutendsten Meister ihre Ansichten über Kunst in kurzen Schriften niedergelegt. Chang Tsao (um 780) scheint als erster speziell über die Landschaft geschrieben zu haben, von Li K'an (Anfang des 14. Jahrh.) sind zwei Bücher über Bambusmalerei erhalten. Von anderen beträchtlichen Namen seien Ching Hao und Li Ch'öng aus dem 10., Kuo Hsi und Su Tung-p'o aus dem 11., Huang kung-wang aus dem 14. Jahrh. genannt.

In zweiter Linie stehen die eigentlichen kunstgeschichtlichen Werke, zumeist umfassende Materialsammlungen über Maler und Malerei. Diese Werke sind nach verschiedenen Prinzipien angelegt. Die älteste Form ist die einer ästhetischen Klassifikation der Künstler, die ohne Rücksicht auf ihre historische Stellung nach einem wertenden Prinzip in verschiedenen

Klassen aufgeführt werden. Hsié Ho, der unter der südlichen Ch'i-Dynastie (479—502) lebte und selbst ein bedeutender Maler war, hat in seinem klassischen Ku-hua-p'in-lu diese Gattung begründet; dieses urteilsreiche Werk ist die Schöpfung eines hohen, klaren und gerecht wägenden Geistes. Sein Buch fand im 6. Jahrh. und noch einmal unter der T'ang-Dynastie eine Fortsetzung und Ergänzung. Ein weiteres wichtiges Werk dieser Gattung ist das T'ang-chao-ming-hua-lu des Chu-King-yüan, der im 10. Jahrh. lebte und die Meister der T'ang-Dynastie (618—907) nach einem von Hsié Ho abweichenden principium divisionis behandelt.

Die zweite und spätere Form der kunstgeschichtlichen Werke ist nun endlich die historische oder besser biographische. Es handelt sich hier um möglichst vollständige Malerlisten, um eine möglichst umfangreiche Sammlung biographischer Notizen. Die Nachrichten über das Leben der Maler werden mitgeteilt, wichtige Werke genannt, bezeichnende Aussprüche angeführt und der Charakter vorzüglich durch Anekdoten geschildert. Es ist aber bezeichnend für die Gesinnung auch dieser Schriftsteller, die zumeist Gelehrte und Sammler waren, daß dem historischen Teil ihres Werkes fast immer ein einführender Teil vorausgesandt ist, in welchem Fragen allgemeiner Kunsteinsicht oder die praktischen Gesichtspunkte des Sammlers in zahlreichen Exkursen behandelt werden. Die Anfänge der Malerei, Blüte und Verfall der Kunst, die Hauptregeln der Malerei, der Stil der alten Meister, die Vererbung der Stileigentümlichkeiten, die Signaturen, die Erhaltung und die Preise alter Bilder sind die Gegenstände solcher Abhandlungen. Das älteste dieser kunstgeschichtlichen Werke scheint das Ming-schóu-hua-lu (um das Jahr 618 n. Chr. entstanden) in einem Buche gewesen zu sein, das wichtigste der frühen erhaltenen Werke ist das Li-tai-ming-hua-ki des Chang Yen-yüan, das in 10 Büchern bis zum Jahre 841 sich erstreckt. Eine Fortsetzung dieses grundlegenden Werkes für die Zeit von 841—1074 ist das T'u-hua-kien-wön-chi des Kuo Jo-hü, eine weitere Fortführung bis 1167 das Hua-ki des Töng Ch'un. Diesen Werken der zu ihrer Zeit angesehensten Kenner schließen andere, sei es auf eine bestimmte Periode sich beschränkend, sei es die gesamte Geschichte umfassend, seit dem Ende der T'ang-Zeit bis auf den heutigen Tag in immer steigender Zahl sich an. Bedeutende Namen, wie der des Shön Kua und Mi Fei, des Han Cho, des Ou-yang Hsiu und T'ang Hou befinden sich unter ihren Verfassern.

Es bilden endlich eine dritte Gattung der Kunstliteratur die Gemäldeverzeichnisse berühmter Kunstsammlungen. Solche Kataloge sind spätestens für das 6. Jahrh. (Galerie der Liang-Dynastie für die Periode T'ai-ts'ing) bezeugt und in der Kunstliteratur verwertet. Das älteste erhaltene Verzeichnis ist das Chöng-kuan-kung-hsi-hua-shi des P'ei Hsiao-yüan vom Jahre 639, das sich nicht nur auf die kaiserlichen, sondern auch die privaten

Sammlungen dieser Zeit erstreckt, allerdings aber auf eine Auslese des Besten sich beschränkend. Der wertvollste und umfassendste dieser Kataloge ist das Hsüan-ho-hua-p'u vom Jahre 1120, das Verzeichnis der Galerie des Kaisers Hui-tsung, der größten und kostbarsten, die China besessen hat. Die späteren Werke dieser Art gestatten es, viele der älteren Werke bis ins 18. Jahrh., bis in die Sammlung Kien-lungs, mit Sicherheit zu verfolgen.

Das Material, das wir zur Kenntnis der Geschichte und Theorie der Malerei besitzen, ist somit das denkbar authentischste. Aus allen großen Perioden der Malerei sind uns zeitgenössische Nachrichten in reichem Maße und oft in größerem Umfange als beglaubigte Werke erhalten. Die Verfasser dieser Werke sind zum einen Teile die Maler selbst, zum andern die aufgeklärtesten und unterrichtetsten Kenner. Berühmte Schriftsteller, angesehene Gelehrte und hochgestellte Beamte befinden sich unter ihnen. Allen gemeinsam ist die große Tradition einer einheitlichen, immer verfeinerten, doch nie veränderten alten Kultur, ihnen die gleichen Maße, die gleichen Ziele steckend.

Das Ziel der literarischen Beschäftigung mit der Kunst ist auf der einen Seite die historische Feststellung. Ein umfassendes Registrieren jeder wertvollen Nachricht, eine genaue, doch pietätvolle Kritik der Überlieferung und die vollkommene Unterdrückung jeder subjektiven Tendenz gegen die objektive Gewalt des Tatsächlichen sind die vornehmsten Eigenschaften dieser Geschichtschreibung. Dieses Streben nach Objektivität äußert sich aber über das Historische hinaus in der überall spürbaren Bemühung um eine ästhetische Einsicht. Wir begegnen ihr in den Versuchen einer klassifizierenden Wertung der Kunstschöpfungen, in der Aufstellung praktischer Ratschläge, Regeln und Normen der Gestaltung und endlich in der Einfügung des künstlerischen Schaffens und Genießens in das große geistige System der überlieferten Kultur. Ihr feinsinniges und innerliches Verständnis der Kunst als Schaffende, als Dilettierende oder Genießende hat diese Schriftsteller jedoch niemals der Verführung preisgegeben, ein Erleben dem System zu opfern. Die Ehrfurcht vor der großen Überlieferung hat sie verhindert, ein nur persönliches Empfinden zum allgemeinen Gesetz erheben zu wollen. Und so hat sich durch die Jahrhunderte eine Kunsttheorie entwickelt, die zwar niemals zu einem umfassenden kanonischen Ausdruck gekommen ist, deren einzelne Äußerungen aber trotz aller Mannigfaltigkeiten sie zu einem einheitlichen System zusammenzuschließen erlauben. Wie die chinesische Malerei, wie die Kultur selber, so bildet auch die chinesische Kunsttheorie eine geistige Einheit. Sie besitzt eine Entwicklung nur in dem Sinne, wie die Pflanze aus dem Keim zur Blüte und zur Frucht sich entwickelt, im Sinne einer steten Verfeinerung, nicht aber in unserem Sinne einer geistigen Entwicklung, wo neue Ideen und neue Ziele eine fortwährende Veränderung

wirken. Es gilt für sie, was Hsié Ho für ihren Gegenstand aussprach: daß in der Kunst die Worte alt und neu keine Stelle haben.

Die Aufgaben.

Die ältesten Nachrichten über die chinesische Malerei weisen auf die Existenz umfangreicher Wandgemälde, welche die Ehrenhallen fürstlicher Paläste, die Opferhallen und alten Tempel schmückten. Sie sind mit Wahrscheinlichkeit seit dem 4. Jahrh. v. Chr. und bis in die spätere Han-Zeit nachzuweisen. Ihre Gegenstände sind die alten Entstehungsmythen, die legendäre und die tatsächliche Geschichte des chinesischen Reichs, die sie in figürlichen Darstellungen illustrieren, ihr Zweck ist ein moralisch-didaktischer. Über ihre Technik wissen wir nichts, und die einzigen Hinweise verdanken wir einer gelegentlichen historischen Notiz und zwei Dichtungen, welche uns die erhaltenen Grabskulpturen aus der Provinz Schantung zu illustrieren geeignet sind, nicht aber der eigentlichen Kunstliteratur, welche uns bis zum Ende der Han-Zeit nicht wesentlich mehr als eine Anekdote und die halbmythischen Namen einzelner Maler überliefert.

Die ältesten Werke, von denen uns die kunstgeschichtliche Tradition berichtet, sind Bildnisse. Es ist von Bildnissen Lebender und vorzüglich von schönen Frauen die Rede, daneben aber, und mit größerer historischer Wahrscheinlichkeit, von kaiserlichen Edikten, welche die Bilder verdienter Verstorbener zu malen und an Ehrenstellen aufzuhängen befahlen. Dies gilt zum mindesten für die ältere Han-Zeit vom Ende des 2. Jahrh. v. Chr. ab. Ich möchte vermuten, daß diese Bildniskunst ihre Entstehung dem Totenkultus verdankt, und daß die noch heute herrschende Sitte, das Bildnis des Verstorbenen als Sitz für die Seele beim Begräbnis mitzuführen und später in der Halle des Hauses aufzubewahren [1]), schon jenen frühen Zeiten entstammt; die strenge Faceansicht und starre Haltung läßt auf eine alte Tradition schließen. Ob freilich jene ältesten Bildnisse schon wie die heutigen auf Seide gemalt und als Rollbilder montiert waren, darüber läßt sich einstweilen kein Aufschluß gewinnen. Gewiß ist, daß Porträts seit jenen frühesten Zeiten immer wieder erwähnt sind.

Wenden wir uns nun aber zu den Nachrichten, die uns über Bestimmung und Ausführung der Gemälde genauere Auskunft geben, so werden wir am besten nach ihren Aufgaben die Werke in zwei Gruppen abteilen. Auf der einen Seite handelt es sich um eine Ausschmückung von Wandflächen, die meist, wie es scheint, in großen Maßen zu geschehen hatte. Die erste Erwähnung findet sich zu Anfang des 4. Jahrh. n. Chr., zu einer Zeit also, wo buddhistische Darstellungen bereits erwähnt werden, sie bezieht

[1]) de Groot, The Religions System of China, I, S. 113 und 172.

sich jedoch auf die Bilder des Kung fu-tse und seiner 72 Schüler, auf die mythischen Kaiser und sämtliche Weisen und Großen der Vorzeit bis auf die Han-Dynastie: Chang Shou hatte sie auf die Wände der Ehrenhalle zu malen, die dem Chou Kung in Ch'ông-tu geweiht war. Wir haben hier vielleicht die Verbindung mit jenen ältesten Wandmalereien vor uns. Die nächste Erwähnung führt uns zum Buddhismus hinüber: Ku K'ai-chis berühmtes Bild Vimalakirti in einem buddhistischen Kloster (364), und von jetzt ab werden die Darstellungen des Buddha, der buddhistischen Legende und des buddhistischen Pantheons ein dauernder Vorwurf der religiösen Wandmalerei. Lo Pin-wang, ein Dichter des 7. Jahrh., berichtet nun freilich, daß Wandmalereien zum ersten Mal unter der Liang-Dynastie (479—557) eingeführt worden seien, allein diese Nachricht ist wahrscheinlich dahin zu deuten, daß Wandbilder, die bisher auf die Ahnenhallen und religiösen Gebäude beschränkt geweesn waren, von dieser Zeit ab auch in den Palästen des Kaisers und der Großen in Aufnahme kamen. Es hat sich diese Malerei gewiß auch auf profane Gegenstände erstreckt. So finden wir um die Mitte des 8. Jahrh. die legendarischen Geschichten von Wu Tao-tzes, Landschaftsbildern, die große Wände des Palastes bedeckten, aus dem Jahre 828 die beglaubigte Nachricht von einer Serie historischer Episoden auf den Wänden eines kaiserlichen Kiosks. Marco Polo berichtet im 13. Jahrh. von den chinesischen Kaiserpalästen, daß sie ganz ausgemalt waren mit Farben und Gold, und daß in ihren Hallen die Geschichten der früheren Könige, vielerlei Menschen, Ritter und Frauen, Jagdgetier und Vögel, mannigfache Bäume und Blumen mit ausgesuchter Kunst sich abgeschildert zeigten.

Was die Technik dieser Wandbilder betrifft, so eröffnet sich eine schwierige Frage, eine Frage, die schwerlich zu entscheiden sein wird, solange wir nicht von der Innenarchitektur des alten China eine genauere Kenntnis haben. Auf der einen Seite ist in vielen Fällen ausdrücklich überliefert, daß die Maler jene Bilder auf die Wände von Sälen, und zwar vielfach auf eigens hierzu präparierte Wände gemalt haben, und wir besitzen Fresken sowohl aus Turfan als aus Japan, welche beweisen, daß eine eigentliche Freskomalerei während des 1. Jahrtausends in Ostasien bekannt war und geübt wurde. Auf der anderen Seite aber spricht vieles für Hirths Vermutung, daß es sich bei diesen Bildwänden (hua-pi) um abnehmbare und transportable Malereien, möglicherweise auf seidenen oder papierenen Rollen, handelt. Wir hören von Ts'ao Pu-hsing aus der 1. Hälfte des 3. Jahrh., daß er ein Bild, wohl ein Kultbild und vielleicht einen Buddha, auf eine 50 Fuß hohe Seidenrolle malte. Wir lesen ferner in Jao-Tzu-jans Kunst der Malerei (Yüan-Dynastie) folgende Vorschrift für den Landschaftsmaler: Wenn die Seide sich über eine größere Zahl Abteile erstrecke oder die Wand für ein Bild (Giles sagt »fresco«) über hundert Fuß lang sei, so

solle er erst mit einem Stück Kohle auf einem langen Stabe das Ganze anlegen. Ich möchte ferner an die Schiebewände des alten Japan erinnern, von denen wir ja durch die Bildrollen der Tosa-Meister eine deutliche Vorstellung haben, und endlich an Marco Polos Beschreibung von dem transportablen Gartenpalast des Kublai Khan.

Hierher gehört auch die Erwähnung von Wandschirmen. Im Jahre 745 erhält Li Ssu-shün den Auftrag, für den Kaiser einen «Türschirm» zu malen, und der Vorwurf scheint ein landschaftlicher gewesen zu sein. Im Jahre 1068 malte Kuo Hsi das Mittelstück eines dreiteiligen Setzschirmes für den Palast. Die erste Alternative der oben zitierten Vorschrift bezieht sich wohl ebenfalls auf derartige Werke, von denen uns zwar keine chinesischen, doch zahlreiche japanische Beispiele bekannt sind. Die Überlieferung weist, wie diese letzteren, auf die Landschaft als das vorzügliche Thema.

Die andere Möglichkeit, neben der monumentalen und dekorativen Wandmalerei, ist die des intimen Bildes. Das Material ist von den frühesten Zeiten her, d. h. nachweisbar seit der älteren Han-Zeit, die Seide, daneben seit dem 4. Jahrh. n. Chr. nachweisbar auch das Papier, die Ausführung geschieht mit Pinsel und Tusche und bei den kolorierten Werken mit Aquarell- oder Gouache-Farben. Diese Malerei hat sich höchst wahrscheinlich aus der Illustrierung von Handschriften entwickelt, und sie hat noch bis in späte Zeiten die ursprüngliche Tradition der langen und in einer Folge nebeneinandergesetzter Bilder sich entwickelnden Rolle bewahrt. Zunächst hat es sich wohl um die Einfügung einzelner Bilder in einen gegebenen Text gehandelt, daraus entstand die Folge selbständiger, nur ein gemeinsames Thema behandelnder Bilder, die nun ihrerseits ein kurzer, daneben gesetzter Text erläuterte — wir besitzen ein Beispiel aus dem 4. Jahrh. —, woraus dann endlich mit der Entstehung der Landschaftsmalerei die Darstellung eines vom Anfang bis zum Ende der Rolle durchgehenden Geländes, sei es als Ort der abgebildeten Szenen, sei es als eigener und wesentlicher Vorwurf sich entwickelt hat. Eine authentische Kopie nach Wang Wei (699—759) gibt das Beispiel einer solchen Landschaftsrolle. Diese Bildrollen, die Urbilder der japanischen Emakimonos, wurden ursprünglich mit den Schriftrollen der Bücher in den Bibliotheken aufbewahrt, und so mögen sie schon einen Bestandteil der berühmten Sammlung des Kaisers Wu-ti (140—86 v. Chr.) gebildet haben, anderthalb Jahrhunderte später begründete der Kaiser Ming-ti (58—76 n. Chr.) für sie das erste Bilderhaus (hua-shi), die erste der großen kaiserlichen Galerien. Bis in die Sungzeit hinein scheinen diese Rollen der einzige und noch später der wesentliche Bestandteil jeder Bildersammlung gewesen zu sein; erst aus diesen Streifenbildern entwickelte sich die Form jenes Rollbildes im Hochformat, an das wir heute zuerst zu denken gewohnt sind, wenn von chinesischer Malerei

die Rede ist. Wahrscheinlich ist die Bezeichnung chié-hua, d. i. »begrenzte Bilder«, auf diese neue Art der Malerei zu beziehen, dann wären nach der chinesischen Tradition Ma Yüan und Hsia Kuei ihre Schöpfer. Diese Landschafter lebten gegen das Ende der Sung-Dynastie, um die Wende des 12. und 13. Jahrh., und es wird ausdrücklich berichtet, daß sie beide aus den westlichen barbarischen Ländern stammten. Diese neue Art der Bildrollen im Hochformat scheint dann in der Yüan-Zeit vor allem in Aufnahme gekommen zu sein und überwiegt heute jene ältere aus der Schriftrolle entstandene Weise. Es ist allerdings hinzuzufügen, daß auf der einen Seite vielleicht das Bildnis, auf der anderen die Mode der abgeteilten Wandschirme ihr schon früher den Weg gebahnt haben mögen. Und es mag endlich hier noch erwähnt sein, daß eine andere Art »begrenzter Malerei«, die Malerei auf Seidenfächern, in China eine sehr alte ist. Die früheste Erwähnung stammt aus dem Anfange des 3. Jahrh., von Wang Hsi-chi (321—379) und Ku K'ai-chi (um 364—405) wird berichtet, daß sie Bildnisse und Figuren auf Fächer malten, und zu Ende des 11. Jahrh. malte Chao Ta-nien Landschaften auf Fächer, während sein Verwandter, der Kaiser Chö Tsung, auf die Rückseite die entsprechenden Verse schrieb. Es handelt sich hier — dies sei angemerkt — nicht um den in Japan entstandenen Faltfächer, der erst im 15. Jahrh. nach China kam, sondern um die altchinesische blattähnliche Form.

Man hat behauptet, daß die chinesische Kunst das merkwürdige und vielleicht das einzige Beispiel einer bildhaften Kunst biete, die nicht aus der Religion, sondern aus der rein historischen und tatsächlichen Darstellung erwachsen sei. Es ist richtig, daß die ältesten Bilder vorzüglich Darstellungen aus der Geschichte der chinesischen Menschheit und des chinesischen Reichs gewesen zu sein scheinen, aber es ist hierbei sehr zu beachten, daß die Religion dieser Chinesen nicht eine Verehrung übermenschlicher Götter, sondern eben der Kultus der eigenen Ahnen, der eigenen Geschichte, bis hinauf in die Urzeit aber und bis zu den welterschaffenden Göttern und Ureinheiten war. Es fehlen denn auch unter diesen angeblich historischen Darstellungen nicht die Gestalten des Chaos und die halb menschlichen, halb phantastischen Dämonenbildungen der mythischen Urkaiser, es fehlen ebensowenig die Werwölfe, Phönixe und Drachen, die Geister der Wasser und der Berge, der dreibeinige Rabe der Sonne und der Hase, der das Geheimmittel der Unsterblichkeit braut, es fehlen die Dinge guter Vorbedeutung, die sagenhaften Kraniche und die seligen Inseln der Geister nicht. Viele der Gegenstände der chinesischen Kunst haben ihre uralte mystische und symbolische Zauberbedeutung bis auf den heutigen Tag bewahrt. Es ist ebenso das Porträt wahrscheinlich aus dem Totenkultus entstanden. Es ist endlich die ganze buddhistische Götter- und Heiligendarstellung, die

das große Jahrtausend chinesischer Kunst zum guten Teile beherrscht hat, von den wieder auf buddhistische Anregung hin geschaffenen Bildern taoistischer Gottheiten und Genien zu schweigen, es ist all dies zweifellos religiösen Ursprungs. Es ist also zum einen Teil die Aufgabe der chinesischen so gut wie jeder andern Kunst, die Darstellung göttlich verehrter Wesen in menschlicher Gestalt gewesen.

Jene Behauptung träfe jedoch in einer anderen Beziehung einen wesentlichen Punkt. Es hat sich nämlich eben das, was uns als das Besonderste, Wesentlichste und Eigenste der chinesischen Malerei erscheint, nicht aus dieser Menschendarstellung und überhaupt wohl nicht aus spezifisch religiösen Anregungen und Zwecken entwickelt. Es ist zugleich eben jene Malerei, die sich aus der Illustration der Schriftrollen herausgebildet zu haben scheint. Betrachten wir ihre Gegenstände! Rollen mit Bildnissen des Kung-fu-tse und seiner Schüler, Bilder zu Sun Wus Kriegskunst, Bilder des Urvolks der Miao-tze werden zur Zeit der älteren Han-Dynastie erwähnt. Von Ts'ai Yung (133—192 n. Chr.) ist ein Buch der Lehren, und ein anderes von tugendhaften Frauen gerühmt. Abbildungen von Trunkenen und von Gelagen wurden als warnende Bilder gemalt. Fische und Drachen, fremde Tiere: Löwen, Elephanten, das Rhinozeros werden zu Anfang des 4. Jahrh., himmlische Schönheiten, Weise der Vorzeit, Würfelspiel, Lautenmachen und Schafschur, ja selbst Landschaften als Werke des Ku K'ai-chi, ein alter Fischer, berühmte Rosse, Tiertribute von Tartaren als solche seines Zeitgenossen Tai K'uei genannt. Von Lu T'an Wei (5. Jahrh.) sind neben Landschaften und buddhistischen Szenen Bilder von Rossen, von Affen, von »Grille und Sperling« und kämpfenden Enten überliefert, von Tsung Ping als sein Meisterwerk ein Album aller Tiere, Vögel, Pflanzen und andere Dinge, die je in China als wunderbare Vorzeichen gegolten hatten. Gegen Ende des 5. und zu Anfang des 6. Jahrh. wird der Kriegszug eines Kaisers der Han-Dynastie, eine Fasanenjagd, Blumen und Insekten, und fremde Völkertypen als Tributträger abgeschildert; Abbildungen von Gebäuden und berühmten Palästen werden schon früher erwähnt. Wir finden somit schon in dieser frühen Zeit so gut wie alle Gegenstände aufgeführt, deren Darstellung jemals die Aufgabe chinesischer Maler gewesen ist. Die Entstehung dieser Malerei ist jedoch nicht religiöser Art. Die Absicht der Darstellung ist zunächst eine didaktische: es werden Beispiele dargeboten, wie man handeln oder nicht handeln soll, bekannte Anekdoten und Figuren als Vorbilder oder Warnungen; auf der andern Seite ein rein objektive, man möchte sagen wissenschaftliche des Konstatierens, Festhaltens und Sammelns. An dieser objektiven Darstellung aller Dinge hat sich dann der Sinn für die jedem innewohnende Schönheit geschult und entwickelt, jene begeisterte Freude an der ganzen Fülle und Macht der Natur, die schon

aus der ältesten aller erhaltenen Schriften eines Malers spricht. Wang Wei sagt: Den Herbstwolken zuzuschauen mit entzücktem Aufschwung der Seele, den Frühlingswind zu fühlen, wie er wilde und irre Gedanken weckt, und dann die Rolle zu entfalten und die Seide auszubreiten, und die Pracht von Ebbe und Flut, die grünen Wälder, die wehenden Winde und das weiße Wasser des niederrauschenden Gießbaches festzuhalten: dies seien die Freuden des Malers. Diese Worte aus der Mitte des 5. Jahrh. enthalten alles, was die spätere chinesische Malerei als Aufgabe sich setzte und als Erfüllung der Menschheit geboten hat. Nicht die Handlungen der Menschen, sondern die Fülle der Welt zu malen, war ihr großes, beherrschendes Ziel. Das künstlerische Schaffen fand von nun ab in sich selber seine eigene Rechtfertigung, die Kunst war, in einer solchen Anschauung, nicht mehr Dienerin, sondern Herrin im eigenen Reich.

Wie die Vorwürfe der Darstellung in einer traditionellen Gliederung und Ordnung verharrten, werden wir später sehen.

Bild und Schrift.

Nach der chinesischen Überlieferung ist der Erfinder der Malerei Shi Hoang, der Genosse des Tsang Kié, des Regierungsgehilfen des ersten mythischen Kaisers Fu Hi. Nach einigen Quellen ist Shi Hoang nur ein anderer Name jenes Tsang Kié, nach andern dieser selbst nicht der Minister, sondern der Nachfolger des sagenhaften Fu Hi. Daraus geht mit Sicherheit soviel hervor: Erstens daß die Chinesen die Erfindung von Schrift und Bild in den ersten Anfang aller Kultur verlegten, zweitens daß ihnen die Kunst des Malens und die des Schreibens zum mindesten in ihrem Ursprung als zusammengehörig und als eine innere Einheit erschienen. Die chinesische Auffassung von dieser Einheit kennzeichnen am besten zwei Stellen der Kunstliteratur. Die erste, deren Quelle Giles nicht angibt, lautet:

Zeichnen ist eine der sechs Schriften. Die Alten pflegten ihre erzenen und steinernen Glocken und Rauchfässer mit Inschriften im Siegelcharakter zu bedecken, die gleich Zeichnungen aussahen. Auf der andern Seite entleihen die Maler, wenn sie das Wasser oder das Laub zeichnen, oder den Bambus, die Pflaumenblüte, die Trauben, ein gut Teil von der Kunst des Schreibens. So beweisen sie, daß Schrift und Zeichnung in Wahrheit Eines sind.

Sung Lin (1310—1381) sagt in seinem Versuch über den Ursprung der Malerei: Shi Hoang und Tsang Kié waren beide inspirierte Männer der Vorzeit. Dieser erfand die Schrift, jener die Malerei. Schreiben und Malen sind nicht getrennte Künste, ihr Ursprung war ein und derselbe. Als Himmel und Erde zuerst sich schieden, gingen alle Dinge hervor, ein jegliches von eigener Farbe und Form, doch alles war in Verwirrung, denn da war kein Name. Auch Himmel und Erde selber wußten nicht, wie sie benennen,

bis ein Mann der Eingebung aufstand und allen Dingen ihre Namen gab, so daß Unten und Oben, bewegliche Wesen und sprießende Pflanzen so von einander geschieden wurden. Oben war Sonne und Mond, Wind, Donner, Regen, Tau, Eis und Schnee, unten waren die Flüsse und Seen, Berge und Hügel, Kräuter und Bäume, Vögel und vierfüßige Tiere, in der Mitte waren die Dinge des Menschen mit seinem Kommen und Gehen, den Grundsätzen der Dinge, bald offenbar, bald verborgen, gebildet durch die Einflüsse von Geistigkeit und Wandlung. So ward das Bedürfnis der Menschheit erfüllt und jedes Verhältnis der Dinge fand Beachtung; aber ohne die Schrift gäbe es keine Erinnerung eines Geschehens, und ohne Malerei keine Auffassung der Form. Diese beiden sind Straßen, die verschiedene Wege gehen und doch zu demselben Ziele führen. Darum sagte ich, sie seien nicht getrennte Künste, sondern ihr Ursprung sei ein und derselbe gewesen.

Aus diesen Stellen entnehmen wir auf der einen Seite die historische Erinnerung, daß Schrift und Bild in ihrer Entstehung nichts anderes als ein und derselbe Modus einer Dinge festhaltenden Bezeichnung war. In der Tat hat das Element bildhafter Hieroglyphen in der ältesten chinesischen Schrift eine Rolle gespielt, wenn es auch allmählich durch das Prinzip einer abstrakten Formulierung unterdrückt und vollkommen verdrängt worden ist. Auf der andern Seite enthüllt sich in jenen Ausführungen die tiefe philosophische Einsicht, daß die Dinge der Erscheinung für den Menschen erst dann unterschieden und also zu Wirklichkeiten werden, wenn das Wort sie festzuhalten und ihre Vorstellung wieder wachzurufen erlaubt, und wenn das wiedergebende Bild eine anschauliche Vorstellung ihrer Sichtbarkeit zu entwickeln anhebt. Es sind demnach Bild und Schrift in ihrem innersten Wesen, d. h. in ihrem immanenten Ziele eine wahrhafte Einheit, indem sie die Welt der Vorstellung formen, bewahrend und entwickelnd, durch welche die äußere Welt der Erfahrung zu einer inneren Welt und aus einem Chaos zum Kosmos sich gestaltet.

Es vermitteln uns jene Stellen endlich die richtige Beurteilung des Verhältnisses von Schriftkunst und Malerei in Ostasien, das von Europäern so vielfach schon mißverstanden worden ist. Beide Künste werden, und in gleichem Grade, als Kunst betrachtet, beide bedienen sich im wesentlichen derselben Materialien, der Seide oder des Papiers, des Pinsels und der Tusche, beide sind häufig von ein und demselben Meister ausgeübt und zur höchsten bewunderten Vollendung gebracht worden. Es ist kein Zweifel, daß die Übung in der einen Kunst auch in der andern als förderlich galt, man findet zum Überfluß in der Kunstliteratur hier und da die Bemerkung, daß der oder jener Maler eine Stilisierung in der Manier der oder jener Schriftart bevorzugt habe, und die Vergleiche mit der Schreibkunst in der Charakterisierung und Wertung malerischer Kunstwerke fehlen nicht. Aus alledem

hat sich vielfach die Ansicht entwickelt, als ob die Stilbildung der ostasiatischen Malerei von den Ideogrammen der Schreibkunst beeinflußt, ja bedingt worden wäre. Diese Ansicht ist, soweit sie China betrifft, völlig falsch. Wenn von Wu Tsung-yüan oder von Lin Liang berichtet wird, sie hätten den Pinsel geführt, als ob sie »im Grascharakter« schrieben, so soll damit nichts anderes als die erstaunliche Geschwindigkeit ihres skizzierenden Pinselzugs bezeichnet sein — die Grasschrift ist eine abkürzende und verbindende Schnellschrift der komplizierten Wortzeichen —, und die Anführung der Schwesterkunst ist immer nur im Sinne eines Analogienvergleichs gemeint. So ist es auch zu verstehen, wenn bei der formelhaften Zeichnung der Wasserwellen oder des Laubwerks an die Schriftsymbole erinnert wird. Wohl war sich der Chinese der tieferen Einheit der beiden Künste bewußt, aber er wußte auch, daß die Bildkunst als eine anschauliche aus der Anschauung allein ihre Gesetze zu schöpfen habe, während die Schrift die Kunst einer abstrakten Symbolik blieb: die beiden Künste gehen verschiedene Wege, doch nach demselben Ziel. Erst den Japanern war es vorbehalten in einer virtuosen Spielerei beide Künste zu vermengen; der Chinese hätte solche Witzigkeit für unwürdig gehalten.

Die Künstler.

Von den ältesten Malern, deren Namen genannt sind, ist nichts anderes berichtet als eben, daß sie Maler waren. Allein schon von den ersten Malern der östlichen Han-Dynastie (25—221 n. Chr.) ist es überliefert, daß sie auf der Höhe einer allseitigen Bildung standen, und die meisten bekleideten als Beamte hohe Stellungen. Chang Höng war von Jugend auf berühmt für seine Kenntnis der klassischen Bücher und seine Geschicklichkeit in den sechs freien Künsten: den Kultgebräuchen, der Musik, dem Bogenschießen, dem Wagenlenken, der Schreibkunst und der Mathematik. Ts'ai Yung (133—192) war berühmt als Staatsmann und als Gelehrter, er galt als gleich vollendet in der Schreibkunst, in der Musik und in der Malerei. Liu Pao war Statthalter und Chun-ko Liang groß als Feldherr. Der Urenkel Ts'ao Ts'aos, der vierte Kaiser der Wei-Dynastie (254—260) ist der erste Herrscher Chinas, der unter den Malern genannt wird; Kaiser Yüan Ti (geb. 508, reg 552—555) und Hui Tsung (reg. 1100—1125, gest. 1135), der unglückliche Sung-Kaiser, sind hierin seine berühmtesten Nachfolger. Yüan Ti ist zugleich der erste bedeutende Dichter, der als Maler bekannt ist; von späteren seien nur Wang Wei und Su Tung-po hier genannt. Und endlich sind die ersten, die über Kunst geschrieben haben, ebenfalls aus den Reihen der Maler selbst gekommen: hier ist noch einmal Kaiser Yüan Ti zu nennen, die beiden Wang Weis und der grundlegende Hsié Ho. Die Malerei galt somit seit jenen frühesten Zeiten schon als Glied und Ausdrucksform einer allgemeinen

künstlerischen Bildung, deren andere Bestandteile vorzüglich die schriftliche Äußerung in Dichtung und Prosa, die Schreibkunst und die Musik gewesen sind, und dies ist bis in die neuesten Zeiten hinein Anschauung und Übung geblieben. Fast jeder Gebildete war ein Dilettant in der Malerei, fast jeder Maler war ein Gebildeter. So kam es, daß gerade in den höchsten Kreisen der Geschmack und die Kenntnis der Kunst am verfeinertsten waren, und in ihren großen Zeiten sind viele, ja die meisten der führenden Maler zugleich die geistigen und oft die tatsächlichen Häupter des Reichs gewesen. Ja eine eigene Landschaftschule, die des Wang-Wei, der die größten chinesischen Landschaftsmaler angehört zu haben scheinen, galt speziell als eine Kunstrichtung der Literaten. So gehörten auch manche der besten Kunstkenner und Archäologen zu den Malern: Li Lung-mien wohl das berühmteste Beispiel. Ob solche kunsthistorische Bemühung freilich — Hsié Ho soll der erste gewesen sein, der die alten Meister kopierte, was später ungemein im Schwange war —, ob dies der Kunst eher förderlich oder eher schädlich gewesen sei, läßt sich nicht sagen. Jedenfalls aber hat jene alte Verbindung und lebendig geübte Einheit der Künste bis zur Yüan-Zeit hinab das Größte und Eigentümlichste geschaffen, was wir von chinesischer Malerei kennen: jene tiefbeseelten Landschaften und Naturbilder bis ins Kleinste und Unscheinbarste, die zugleich das Unmateriellste, Geistigste sind, was jemals eine Kunst hervorzubringen vermocht hat.

Erst von der Ming-Zeit ab (1368—1644) scheint die Malerei mehr und mehr ein Spezialistenfach geworden zu sein, nachdem bereits zu Ende der Sung-Dynastie eine kaiserliche Akademie gegründet worden war, deren Einfluß auf die Kunst von den Chinesen selber nicht günstig beurteilt wurde. Es ist zugleich aber diese Zeit der Spezialisierung auch die der vorschreitenden Formalisierung und Erstarrung einer immer äußerlicheren Virtuosenkunst. Es ist nun allerdings auch in früheren Zeiten die Malerei nicht nur in den Händen der Gebildeten gewesen, sondern sie muß daneben auch als eine Handwerkskunst und als ein je nach dem Erfolg mehr oder minder geehrter Beruf geübt worden sein. Als solcher freilich scheint sie nicht dasselbe Ansehen genossen zu haben wie die Kunst der Gebildeten: so beklagte sich Yen Li-pön (um 668), der zugleich Staatsminister und Gelehrter war, daß man ihn immer nur den Maler heiße, so bezeugt es um 1012 eine Äußerung T'ung Is, daß die Bildnismalerei nicht als hohe Kunst betrachtet wurde, und Kuo Hsis, eines der größten Landschafters, Sohn soll als Minister die Werke seines Vaters aufgekauft haben, um seine Herkunft von einem Maler in Vergessenheit zu bringen (Ende des 11. Jahrh.). Von den größten Meistern bis zum Ende der T'ang-Dynastie sind Ku K'ai-chi und Wang Wei als Gelehrte und Dichter bekannt, Lu Tan-Wei und Chang Söng-yu, Wu Tao-tse, und Han Kan dagegen scheinen nichts anderes als große Maler gewesen zu

sein. Daneben sind in diesen früheren Zeiten mehrere Maler genannt, die zugleich als Plastiker, als Holzschnitzer und Bildgießer tätig waren: Tai K'uei (gest. 395) und seine Söhne, Yang Hui-chi und Yüan Ming, Wu Tao-tses Zeitgenossen (8. Jahrh.), und noch gegen Ende des 11. Jahrh. Tsung-tao von Ch'ang-an.

Hier sei des ferneren angemerkt, daß mehrere Maler zugleich Religiosen und Priester waren: so sind unter der Sui-Dynastie (581—618) zwei Inder: Po-mo und Ka-fo-t'o, zur Tang-Zeit der Bonze Hui als Maler bezeugt; von Liu Shang, der Staatssekretär war, daß er der taoistischen Magie ergeben war und als ein Einsiedler sich in die Berge zurückzog; sein Zeitgenosse Chang Su-ch'ing (um 780) soll ein taoistischer Priester gewesen sein und ebenfalls in den Wäldern gelebt haben. Endlich werden mehrfach Ausländer oder Männer fremdländischer Abknuft genannt, die als Maler Bedeutung und Ansehen hatten. Neben jenen indischen Mönchen steht Ts'ao Chung-ta, ebenfalls wahrscheinlich ein Inder, der unter der nördlichen Ch'i-Dynastie in einem den Chinesen fremden Stile malte (550—570). Wei-ch'i Po-chi-na aus Khotan und sein Sohn Wei-ch'i J-söng, sind Maler tatarischer Abkunft, deren Stil im 7. Hahrh. von Einfluß gewesen sein muß. Chin Chung-i, zu Anfang des 9. Jahrh., war Koreaner und brachte seine heimatliche Kunst nach China, wo er eine Stelle am Hof erhielt. Im 10. Jahrh. kamen wiederum tatarische Maler nach China: Li Tsan-hua (931) und Hu Huan, die besonders für ihre Reiter- und Jagdbilder aus ihrer Heimat geschätzt waren, und ebenso sind zu den Zeiten der Sung- und erst recht der Yüan-Dynastie manche Künstler mongolisch-nomadischer Abkunft bezeugt. Ho-li-ho-sun war Hofmaler des Kublai Khan (um 1278) und vorzüglich als Bildnismaler beschäftigt Unter diesen kunstliebenden Mongolenkaisern scheint denn auch die Sitte aufgekommen zu sein, den Malern allerhand symbolische Beinamen zu erteilen, die oft an die Kriegsnamen nordamerikanischer Indianer erinnern. Verkünder von Tannen und Schnee, der Mann vom Jadeteich und heulenden Wasserfall, die einsame Wolke, der einzelne Gipfel, der gebrechliche Einsiedler, der gelbe Kranich, und Wolken-Wald sind solche Namen der Yüan-Periode.

Wesentlicher für uns als diese mehr äußeren Daten ist das, was wir den chinesischen Schriftquellen zur Charakterologie der Maler entnehmen können. Die Psychologie der Anekdote ist in vielen Fällen sehr fein; gewisse typische Züge kehren darin immer wieder. Dies ist auf der einen Seite die Vorliebe zum Trunk, die von den meisten der großen und kleineren Künstler wie etwas Unerläßliches berichtet wird, ebenso übrigens wie von den großen Dichtern und Musikern. Der berühmte Ts'ai Yung (133—192), genannt der trunkene Drache, ist unser ältestes Beispiel, Wu Tao-tse, von den Chinesen als der größte ihrer Meister verehrt, Li Ch'öng,

einer ihrer bedeutendsten Landschafter, der am Delirium tremens starb. Fan K'uan, Kao K'o-kung, Wu Wei und Kao Ku stehen in dieser Liste. Auf der andern Seite erschien der Künstler überhaupt dem geordneten würdevollen Chinesen als ein exzentrisches und unberechenbares Wesen: ein Mensch, der ein staatliches Amt nicht für das höchste erstrebenswerte Gut achtet, der die Gunst der Fürsten und Großen verschmäht, auf ein sicheres Wohlergehen verzichtet und oft selbst die zahllosen Regeln der gesellschaftlichen Liebenswürdigkeit vergißt — nur um dafür ein ungebundenes Leben nach Lust und Laune, die Einsamkeit, ein zielloses Wandern und oft gern die ertragene Not eines genialen Zigeunertums einzutauschen — ein solcher Mensch war dem Chinesen genau wie dem europäischen Bürger ein Fremdes, Gegenstand eines geheimen Grauens wie des heimlichen Neids, und je nachdem seine Leistungen ihm die Achtung abnötigten, einer scheuen erstaunten Bewunderung. Die Freiheit von jeder als Fessel empfundenen Konvention und die volle Hingabe an die Natur, an ein natürlich ungehemmtes Leben ist für sehr viele der chinesischen Künstler die Norm ihres Handelns gewesen, und zu keiner Zeit fehlt es an lustigen Geschichten und originellen Aussprüchen, die dies bezeugen. Wang Möng (4. Jahrh.) sagte: Ich esse gern, trinke gern und male gern. Wer mir gute Speisen, guten Wein und feine Seide gibt, dem schlag ichs nicht ab. Ku K'ai-chi galt als Meister in dreien Künsten: als der größte Gelehrte, der größte Maler und der größte Narr seiner Tage; er soll sehr gutmütig und sehr abergläubisch gewesen sein. Tsung Ping (5. Jahrh.) liebte es, in die Berge zu wandern und nicht mehr heimzukehren, gern ging er allein und weckte das Echo mit seiner Laute. T'ao Hung-ching (6. Jahrh.) widerstand allen Versuchen des Kaisers, ihn an den Hof zu bringen, er sandte ihm endlich als Antwort ein Bild mit zwei Rindern; das eine streifte nach Lust umher zwischen Wiesen und Büschen, das andere war prachtvoll aufgezäumt, aber es mußte der Leine und der Peitsche der Hirten folgen. Sun Wei (9. Jahrh.) hatte ein wildes und leichtes Herz und liebte den Wein, doch ohne Übermaß. Luden ihn Vornehme und Reiche ein und begingen den kleinsten Verstoß gegen die Sitte ihm gegenüber, so brachte ihn kein Gold der Welt dazu, ihnen etwas zu malen. Li Kuei-chön, ein taoistischer Priester des 10. Jahrh., lebte in den Schenken, und fragte man ihn um Rechenschaft über sein Betragen, so sperrte er den Mund auf und sog an seinen Fingern, ohne ein Wort. Auch der Kaiser stellte ihn zur Rede; Li sprach: Mein Kleid ist dünn und ich mag den Wein. Den Wein trink ich, um mich zu wärmen, und Bilder male ich, um den Wein zu bezahlen. Von Li Ch'öng und Fan Kuan lesen wir ähnliche Anekdoten. Shi K'o verlachte die würdevollen Konventionen des Landes und liebte jedes Ernste in Scherz zu verkehren, er scheint auch einer der wenigen Karikaturenmaler der chinesischen Kunst gewesen zu sein (Ende des 10. Jahrh.). Von Kao

K'o-ming heißt es andererseits: er war freigebig und ritterlich; diese Tugenden sind nicht häufig bei Malerleuten. Von andern Malern dieser Zeit wird es berichtet, daß sie in Berg und Wald unter den Tieren, oder selbst im Wasser wochenlang gelebt hätten, um sich ganz in die Natur zu versenken. Mi Fei, ein Reinlichkeits-Monomane, nannte einen seltsamen Felsblock seinen Bruder und wollte einst sich ertränken, wenn ihm nicht eine seltene alte Handschrift geschenkt würde. Ni Tsan (1301—1374) verteilte sein großes Vermögen seinen Anverwandten und wanderte in Armut die Ufer der Seen und Flüsse entlang. In bescheidenen Klöstern pflegte er eine Woche zu rasten und gab seine Skizzen jedem, der eine mochte. Einst brachte ein Diener ihm ein Geldgeschenk und Seide mit der Bitte um ein Bild; er wurde zornig und rief, er sei kein Bettelkünstler und Parasit bei Reichen, zerriß die Seide und schickte das Geld zurück. Kuo Shöng endlich, ein Landschafter der Tang-Dynastie, pflegte folgendermaßen zu malen: Zunächst breitete er die Seide auf den Boden und mischte die Farben. Dann ließ er eine Anzahl Musikanten Trompeten blasen, Trommeln schlagen und einen wirren Lärm verführen; währenddem legte er ein gesticktes Kleid an, setzte eine kostbare Kopfbedeckung auf und trank, bis er halb berauscht war. Dann begann er die Umrisse zu ziehen und die Farben anzulegen; Berghöhen und Inselränder entstanden auf eine wundervolle Weise.

Das Schaffen.

Die zuletzt erwähnte Anekdote der Tang-Zeit führt uns nun auf einen weiteren Punkt, der uns endlich der chinesischen Kunsttheorie selber nahe bringen wird. Sie bezieht sich auf die Psychologie des künstlerischen Schaffens. Zu allen Zeiten ist der Chinese der Überzeugung gewesen, daß es sich hier, bei der Entstehung des Kunstwerkes, um einen geheimnisvollen und mit dem Verstande nicht durchaus zu erklärenden menschlichen Vorgang handle, einen Vorgang, der eine ganz besondere seelische Disposition des Schaffenden zur Voraussetzung habe. Es ist dies jedoch nicht allein seine theoretische Überzeugung, sondern ebensosehr praktische Übung gewesen, und nicht selten sind die Angaben, auf welche Weise die Maler sich in jenen psychischen Zustand zu versetzen pflegten, in dem sie ihre unvergänglichen Werke geschaffen haben.

Die eine dieser Weisen ist der Rausch. Von Wu Tao-tse, der als der größte chinesische Maler gilt, heißt es, daß er den Wein und starke Speisen liebte und daß er, bevor er sich an die Arbeit machte, sich stets zu berauschen pflegte, ebenso wie es Li Tai-po, Chinas unsterblicher Dichter, hundertmal ausspricht, daß erst in der Trunkenheit ihm so recht die Verse entströmten. Von Chi-Hui, einem buddhistischen Priester (10. Jahrh.) lesen wir: Wenn der Wein ihn begeisterte, so hielt er die Wolken und die Berge in seiner

hohlen Hand. Über Li Ch'öng (10. Jahrh.) wird berichtet: Erst mußte man mit Getränk ihm zusetzen, bis er berauscht war, dann, und nicht eher, regte sich sein Pinsel, dann gingen Nebel und wunderbare Landschaften von tausend Formen hervor. Ähnliche Stellen ließen sich noch manche anführen.

Unmittelbar von der Natur sich begeistern zu lassen, zur Schaffung ihres freien geistigen Abbildes — dies ist die andere Möglichkeit, und auch für sie fehlen die Zeugnisse nicht. Des älteren Wang Weis Hymnus über die Freuden des Malers ist schon angeführt worden. Fan K'uan (um 1000) lebte in den Bergen und Wäldern; oft saß er einen ganzen Tag über auf einem Felsen und sah sich rings um, die Schönheit des Landes zu genießen. Ja, selbst in Schneenächten, wenn Mondschein war, pflegte er auf- und niederzuschreiten, starr vor sich hinblickend, damit ihm die Eingebung käme. I Yüan-chi (10. Jahrh.) wanderte weit umher in ferne Lande und besuchte die berühmten Berge und großen Ströme, und wo er dann eine besonders schöne Landschaft fand, da blieb er und trieb sich umher, als wäre er der Genosse der Affen, des Wildes und der Bären dort. Und gelang es ihm dann, was er im Herzen und in den Augen erfahren, auszudrücken, so waren es Dinge, von denen die Alltagswelt nie einen Schimmer hatte fassen können. Kao K'o-ming, sein Zeitgenosse, war ein Liebhaber von Dunkel und Schweigen, er pflegte in wilden Gegenden umherzuschweifen und tagelang, sich selbst entrückt, in die Schönheit von Berg und Wald zu starren. Wenn er dann heimkehrte, so zog er sich zurück in einen stillen Raum, entfernte von sich alle Sorgen und ließ seine Seele den Schranken dieser Erde entfliehen. In diesem Zustande, so scheint es, schuf er seine Bilder. Auch von andern Künstlern wird es endlich berichtet, daß sie nur in der Einsamkeit zu malen fähig waren. Schon von Ku Chün-chi (5. Jahrh.) heißt es: Er richtete sich eine Art Boden im Hause ein, den er als Arbeitsstätte benutzte. An stürmischen oder schwülen Tagen rührte er keinen Pinsel an, doch an warmen und heiteren Tagen war er stets bereit, ihn in Farben zu tauchen. Dann pflegte er auf seinen Boden zu steigen, zog die Leiter hinter sich hinauf, und Frau und Kinder sahen ihn nicht so bald wieder. Und von Ch'ü Cho (15. Jahrh.) ist es überliefert, daß er nicht zu malen imstande war, wenn irgend jemandes Gegenwart ihn störte.

Das Ziel und Ende aller dieser Vorbereitungen ist die Eingebung. Die Inspiration: jenes schöpferische Entzücktsein des Künstlermenschen, jenes plötzliche Aufflammen, in dem das Werk auf einmal im Geiste Gestalt wird, wie durch eine spontane Geburt, und als hätte es eigenen Willen und eine eigene präexistente Lebendigkeit, sich seines Schöpfers, eben indem er es schaffen muß, vollkommen bemächtigt. Daß das Werk ein eingegebenes sei, gilt zugleich als das höchste mögliche Lob. Einige Zitate mögen dies deutlicher machen:

Von Chang Söng-yu (um 500) heißt es: Seine Ideen entströmen ihm wie eine springender Quell, von einer unsichtbaren Macht emporgetrieben, und mit zwei Pinselstrichen ist die Verwirklichung vollendet. Über Chan Tse-ch'ien (um 600): Werke göttlicher Eingebung, wenn sie zertrennt sind, kommen mit Notwendigkeit immer wieder zusammen. Über Hsié Chi (um 700): Seine Bilder sind nicht anders als Werke der Eingebung zu nennen. Von Wu Tao-tses Nirwanabild heißt es: Wie konnte der Maler also die Geheimnisse von Leben und Tod ergründen? Die Antwort lautet: Es war ihm eingegeben. Von Wang Wei (699—759): Die Idee blitzte ihm durch den Sinn, und schon hatte die Hand sie vollendet — eine Eingebung des Genius. Auf der andern Seite lesen wir über Wang Weis Schule: Es charakterisiere sie eine vage Harmonie und gesänftigte Wildheit, ein Ergebnis geistiger Arbeit und nicht der Eingebung. So heißt es von Kuan T'ungs Landschaften (Anf. d. 10. Jahrh.): Die Leute sagten, sie seien künstlich, nicht eingegeben. Sung Ti (Anf. d. 11. Jahrh.) gab dem Chön Yung-chi den Rat, seine Landschaftsbilder nach den Anregungen einer zerfallenden Mauerwand in der Phantasie zu gestalten. Dann, sagt er, magst du deinen Pinsel nach Gelüsten spielen lassen, und das Ergebnis wird wie vom Himmel, nicht wie von Menschenhand sein. T'ang Hou, ein Kritiker der Yüan-Zeit, sagt: Die alten Meister bargen einen tiefen Sinn in ihren Bildern und brachten nie den Pinsel auf die Leinwand, wenn sie nicht von einer Idee ganz beherrscht waren. Ein Maler derselben Dynastie: Die Leute sagen gewöhnlich, Landschaft sei ein leichtes Ding. Ich finde sie sehr schwer. Denn willst du eine Landschaft schaffen, so mußt du zunächst die Einzelheiten zusammentragen, dann sie im Sinne ausarbeiten, ein paar Tage lang, bevor du den Pinsel in die Hand nimmst. Es ist genau so wie bei der Figurenkomposition: da ist zunächst eine Zeit bitteren Brütens über den Vorwurf, und bis da alles gelöst ist, bist du in Fesseln und Bande geschlagen. Wenn aber die Eingebung kommt, so brichst du los und bist frei. Von Chung Li endlich (15. Jahrh.) wird berichtet: Die Tür seines Hauses lag den Südbergen gegenüber. Hier saß er Tag auf Tag mit gekreuzten Beinen im Schatten einer üppigen Tanne und betrachtete die wechselnden Farben der Gipfel und Wolken. Wenn dann die Eingebung über ihn kam, dann zog er schleunigst den Pinsel heraus. Ebenso hieß es schon von Fan K'uan (Anf. d. 11. Jahrh.): Er ging in den Bergwald; hier betrachtete er die veränderlichen Valeurs der Wolken und Nebel, die schwierigen Effekte von Wind und Mondschein, Schatten und Licht, bis endlich seine Seele voller Eingebung war und aus seinem Pinsel tausend Felsen und zehntausend Abgründe kamen.

Man wird bemerken, daß in den angeführten Stellen der Begriff der Eingebung, der Inspiration, in einer doppelten Färbung, ja in einer doppelten Bedeutung erscheint. Auf der einen Seite bezeichnet er, psychologisch

gefaßt, jenen ganz besonderen und wesentlichen Vorgang im Ablauf des künstlerischen Schaffens, wie er schon oben zu kennzeichnen versucht worden ist. Es handelt sich hierbei nur um ein analytisches Konstatieren: Der Künstler sucht sich zum Schaffen zu begeistern. Wodurch und wie er dies zu tun pflegt, das führt uns dem Wesen der chinesischen Kunst schon einen Schritt näher: er sucht sich in einen möglichst innigen Kontakt mit der Sache zu bringen. Eine Dichterstelle regt ihn an oder ist ihm als Vorwurf gegeben, und er sucht aus ihrem innersten Wesen heraus eine Situation zu schaffen oder ein paar Assoziationen zur notwendigsten Einheit zu binden. Ein Göttliches ist sein Thema, und er wird sich bemühen, dies Göttliche rein in sich werden zu lassen, bis es ihn ganz beherrscht, und wie von ihm aus dann sein Bild zu gestalten: gewisse buddhistische Bilder sollen den Malern geoffenbart worden sein. Oder endlich, und dies ist bei weitem der häufigste Fall: Sein Vorwurf ist die Natur, so gibt er ihren tausend Reizen sich hin und sucht sich mit ihr zu erfüllen, bevor er den Pinsel ergreift. Stets und überall schafft er nicht von sich, sondern von den Dingen aus. Wie er sie erfaßt, wie ihm die Natur erscheint, das wird uns weiter unten noch des näheren beschäftigen.

Auf der andern Seite erscheint die Eingebung, und gerade in den ältesten Schriften am deutlichsten, als eine Art kunsttheoretisch-ästhetischer Begriff, als ein Begriff der Wertung. Der Begriff besitzt hier nicht eine subjektive psychologische, sondern eher eine objektive und man möchte sagen theologische Bedeutung. Die künstlerische Produktion erscheint nicht mehr als menschlicher Vorgang des Schaffens, sondern als ein mystisches Gewaltgewinnen und Offenbarwerden größerer Dinge. Der Künstler ist nicht mehr Schaffender, sondern Instrument. So ist es zu verstehen, wenn von unsichtbaren Mächten und von göttlicher Eingebung die Rede ist oder wenn die eingegebenen Werke den künstlichen, mit dem Verstand geschaffenen gegenübergestellt werden. So ist es wohl auch aufzufassen, wenn der ältere Wang Wei von der Freude spricht, die wunderbaren Naturerscheinungen auf die Seide zu bannen, und sagt, daß dann mit einer Handbewegung eine göttliche Macht auf das Bild niedersteige. Und hierher gehört endlich ein merkwürdiger Passus, der dem Kaiser Yüan Ti (reg. 552—555) zugeschrieben wird: Von allen Dingen im Himmel und auf Erden ist das am göttlichsten Inspirierte die Natur. Sie ruft ins Leben die Formen wunderbarster und zartester Gestalt, sie zieht die Umrisse sich überschneidender Hügelreihen, sie erhebt sich von tiefen Versenkungen zu erhabenen Höhen, oder sie malt mit leichtem Pinsel das unendlich Kleine. Von ihr erst kommen wir zum Bild auf den Wänden und übertragen auf diese durch die Kraft des Genies das atmende Gebirge (wörtl. den Herzschlag des Gebirgs) und den heulenden Wassersturz. — Hier ist die Natur selber als Künstlerin und ihre Erscheinungen

als eingegebene Werke dem menschlichen Künstlerschaffen als gleichartiges Vorbild an die Seite gestellt. Wir werden auch dies wie die ganze Theorie der Inspiration erst richtig verstehen, wenn uns die chinesische Auffassung von der Natur und den Dingen wird klar geworden sein.

Die Dinge: Inspiration und Zauber.

Wang Wei malte das Bild eines großen Felsens für einen der kaiserlichen Prinzen so natürlich, daß der Prinz es sehr hoch hielt und allein davor zu sitzen und es anzuschauen pflegte, bis er ganz das Bewußtsein seiner selber verlor und glaubte, in den Bergen zu sein. Wie die Jahre hingingen, schien das Bild an Feinheit und in den Farben noch zu gewinnen, bis eines Tages ein großer Sturm kam mit Wind, Regen, Donner und Blitzen, der den Felsen plötzlich von seiner Stelle riß und das Gemach zertrümmerte. In der Folge entdeckte man eine leere Rolle, woran man erkannte, daß der Fels davongeflogen war. Unter der Regierung Hsien Tsungs (über ein halbes Jahrhundert nach Wang Weis Tode) berichtete ein Gesandter von Korea, daß ein merkwürdiger Fels auf dem heiligen Sungberge niedergefallen sei, und da er die Signatur des Wang Wei trage, so wage der König nicht, ihn zu behalten und habe infolgedessen seine Rücksendung beschlossen. Der Kaiser bat seine Beamten, die betreffende Signatur mit einer beglaubigten von Wang Wei zu vergleichen, und es fand sich, daß zwischen beiden nicht der kleinste Unterschied war. Von da ab erkannte der Kaiser, daß Wang Weis Bilder inspirierte waren und sammelte sie aus allen Teilen des Reiches im Palast.

Wir haben hier die typische chinesische Künstlerlegende. Die Auffassung des Verhältnisses von Naturding und Kunstwerk, die ihr zugrunde liegt und die, sei es wörtlich geglaubt, sei es figürlich angewendet, in allen legendarischen Anekdoten wiederkehrt, erlaubt uns hier einen Schluß auf die ursprüngliche Bedeutung des Begriffs der Eingebung. Zur Kennzeichnung dieser Anschauung, die einen zauberkräftigen Zusammenhang von Gegenstand und Abbild, von Kunst und Wirklichkeit annimmt, müssen wir auf die Art dieser Legenden noch näher eingehen.

Wir finden erstens eine Reihe von Anekdoten, bei denen es sich um die Abbilder fabelhafter und übernatürliche Kräfte symbolisierender Tiere handelt, vor allem um den Drachen. Sie beziehen sich auf Ereignisse von der Zeit der früheren Han-Dynastie bis in die Mitte des 8. Jahrh. — Ein Mann liebt es, Drachen auf alle Türen und Wände zu malen, bis eines Tages ein wirklicher Drache zum Fenster hereinschaut und ihm diese Manie verleidet. — Ein Kaiser sah einen Drachen, der vom Himmel herabfuhr und beauftragte Tsao Pu-hsing, ihn zu malen (238 n. Chr.). 200 Jahre später, während einer großen Dürre, beschließt man, dies Bild in Wasser zu tauchen. Sogleich erhebt sich ein dichter Nebel, und darauf stürzt ein Regenstrom

10 Tage lang nieder. Von diesem Drachen soll Chang Söng-yu verächtlich gesprochen haben, um darauf einen eigenen wundervollen auf eine Tempelwand zu malen; allein da erhob sich ein Gewitter über dem Bau und zerstörte die Drachenwand vollständig. Ein andermal malte er 4 Drachen in einen Tempel, weigerte sich aber, ihnen die Augen zu malen. Auf das Drängen der Leute gab er endlich bei einem Tiere nach. Sogleich zerschmetterte Blitz und Donner die Wand, und man sah einen Drachen hinwegsausen, während die drei andern unberührt blieben. Ein anderer Drache von ihm schien bei Wind und Regenwetter auf- und abzuhüpfen; darauf malte ihm Chang eine Kette um den Hals, und von da ab hielt er sich ruhig. — Um einen Drachen des Yang Tse-hua sammelten sich Wolken, sowie er gemalt war. Ebenso malte Wu Tao-tse in einem Zimmer des Palastes 5 Drachen so lebendig, daß sie zu leben schienen, und immer wenn es regnete, erhob sich ein dicker Nebel von dem Bilde. Endlich soll Föng Shao-chöng ein paar Drachen gemalt haben, die einer großen Dürre ein Ende machten: auf vier Wände zeichnete er zuerst die Drachen, sich krümmend, als wollten sie berstend in einen Regenguß sich verwandeln; bevor dann die Farben halb angelegt waren, schien der Pinsel Wind und Wolken zum Entstehen zu bringen und der Kaiser samt seinem Gefolge sah Wasser auf den Drachenschuppen stehen. Kurz darauf erhob sich ein weißer Drache aus der Wand und Regen stürzte wie ein Wolkenbruch nieder. Zum Verständnis dieser Zaubergeschichten mag es dienen, daß dem Chinesen der Drache die Verkörperung des flüssigen Elements und der Gewalt des Wassers ist.

Ein anderer Aberglaube, der schon oben in Verbindung mit den Drachen berührt war, wird zuerst von Wei Hsié (3. Jahrh.) berichtet. Dieser »inspirierte Maler« soll es nicht gewagt haben, die Pupille in die Augen göttlicher Wesen zu setzen, aus Furcht, sie möchten lebendig werden. Ebenso soll Ku K'ai-chi bei seinen Bildnissen verfahren sein. Es handelt sich jedoch hier wahrscheinlich nur um einen kurzwährenden Zauberglauben des 3. und 4. Jahrh. Ein Schriftsteller des 9. Jahrh. erwähnt noch ausdrücklich: Die Augen der Buddhapriester und übermenschlichen Wesen, die auf den Tempelwänden gemalt waren, folgten dem Beschauer überall nach, so genau waren stets die Pupillen eingesetzt. — Daß Bilder, die einen anschauen, auf Geistesgestörte eine furchtbare Wirkung haben, ist bekannt, es handelt sich aber bei den erwähnten Stellen nicht allein um eine kunsthistorisch interessante Notiz, sondern auch von neuem um den Glauben, daß Bilder wirklich und wahrhaftig lebendig werden, d. h. eine lebendige Gewalt üben können. Daß das Auge der Sitz des seelischen Ausdrucks sei, ist eine oft angeführte Wahrheit der chinesischen Kunstliteratur.

Eine dritte Kategorie von Anekdoten handelt von der zerstörenden oder heilenden Wirkung gemalter Abbilder, einer Wirkung, die bei uns gemeinhin

mit dem Worte Sympathie bezeichnet wird und die in der Zauberkunst, ja in der Medizin aller Völker und Zeiten eine größere oder kleinere Rolle spielt. So soll Ku K'ai-chi das Bild eines Mädchens gemalt haben, das er liebte. Er heftete es an die Wand und ein Dorn ging dabei durch die Stelle, wo das Herz ist. Das Mädchen befiel sogleich eine gefährliche Krankheit im Herzen, und nur die Entfernung des Dorns vermochte sie zu heilen. Etwa um die gleiche Zeit wird der Fall einer Frau erwähnt, die von einer schweren Krankheit dadurch geheilt wurde, daß man das Bild eines wilden Bären in ihr Schlafzimmer hing. Ein Maler des 5. Jahrh. heilte einen Freund, indem er ihm einen Löwen auf die Zimmertür malte. Man sprach Gebete vor dem Bilde und am nächsten Morgen fand man die Löwenklauen blutbedeckt: offenbar hatte er einen feindlichen Dämon zerrissen. Wu Tao-tse endlich, um sich für einen üblen Empfang zu rächen, malte einen Esel auf eine Tempelwand, der in der Nacht die ganze Ausstattung und die Gegenstände der Priester in Stücke schlug. Die Priester waren überzeugt, daß dies des Malers Werk sei, auf ihre Bitten zerstörte er die Zeichnung und es geschah kein Unfug mehr.

Diese Geschichte führt uns endlich zu denen hinüber, die allein vom Lebendigwerden besonders meisterhaft und suggestiv abgebildeter Wesen handeln und uns zuletzt auch zu einer philosophischen Ausdeutung dieser magischen Erklärungen bringen werden, wenn es nicht anders jene philosophische Anschauung selber ist, der die Anekdote ihre Entstehung verdankt. Es sind Anekdoten, die dazu dienen sollen, die Leben schaffende Meisterschaft einzelner Künstler zu verherrlichen. Von Yang Tse-hua heißt es so, er habe ein Roß auf eine Wand gemalt, das man in der Nacht soll stampfen und wiehern gehört haben. Li Ssu-Hsün (7. Jahrh.) malte einen Fisch, als ein Besucher ihn abrief. Das Bild war unterdes verschwunden und wurde in einem Teiche wiedergefunden, wohin es der Wind geweht hatte; von dem Fisch aber war keine Spur mehr darauf. Er wiederholte nun mit Willen den Versuch, aber die Fische blieben auf der Seide. Hierher gehört auch die Legende von dem wunderbaren Ende des Wu Tao-tse, der vor den Augen des Kaisers in der aufgetanen Höhle einer Landschaft verschwindet, die er zuvor auf eine Wand des Palastes gemalt: hinter ihm schließt sich das Tor und bevor der Herrscher einen Schritt tut, ist das ganze Gemälde verschwunden, und die Wand weiß wie zuvor. Ebenso merkwürdige Dinge werden von dem Rossemaler Han Kan erzählt: Im Jahre 780 erkundigte sich ein Mann, der ein Pferd am Zügel führte, nach einem Tierarzt. Dieser besah das Tier und rief unter Lachen: Das sieht ja aus wie eines von Han Kans Rossen; so sehen wirkliche Rosse doch niemals aus! Han Kan selber kam hinzu und sagte mit Staunen: Ja, dieses Pferd habe ich wahrhaftig gemalt; ihr wißt, was immer wir hier oben schaffen, das wird sogleich

in der Welt dort unten nachgebildet. Dann streichelte er das Roß und fand, daß es von einer Verletzung am Vorderfuß lahmte, und entdeckte zu seiner Überraschung zu Hause, daß das Roß auf seinem eigenen Bild eine kleine Beschädigung eben an der Stelle hatte. So erfuhr er, wie die Bilder uns mit der Welt der Geister in Verbindung setzen. — Ein andermal besuchte ihn ein Mann und sagte, er sei ein Gesandter der unteren Welt und bitte den Maler, ihm ein Roß zu verschaffen. Han Kan malte das verlangte Bild, verbrannte es und nach ein paar Tagen kam der geisterhafte Besucher auf eben demselben Rosse angeritten, sich bei Han Kan zu bedanken. So stark war sein Einfluß sogar im Reiche der Geister. — Eines Tages träumte der Herrscher des Staates Shu, daß ihm ein seltsamer, fremdartig gekleideter Mann erschien, der hinkte und bat, ihn zu heilen. Am nächsten Tage fand man ein Bild eben dieses Mannes, in dessen linkem Fuß ein Dorn stak. Ein Maler wurde befohlen, es zu untersuchen, fand, daß es ein Bild des Fiebergottes von Wu Tao-tse war, und setzte es sorgfältig wieder in Stand. Darauf erschien der Gott abermals im Traum und dankte seiner Hoheit. — Endlich wird es von Li Lung-mien berichtet, daß er in seiner Jugend die kaiserlichen Rosse, die als Tribut aus Khotan kamen, mit besonderer Vorliebe malte. Ja, als sechs von diesen Rossen eingingen, kurz nachdem sie Li abgeschildert hatte, so hieß es, der Künstler sei dabei so tief in den inneren Sitz des Lebens eingedrungen, daß er ihnen die Lebenskraft (das Prinzip des Lebens) aus dem Leibe entzogen habe. Dies ist die späteste derartiger Anekdoten, die mit Wahrscheinlichkeit noch wörtlich gemeint ist.

Alle diese Geschichten beweisen nun das Folgende. Die chinesische Auffassung von darstellender Kunst ist bis tief in die historische Zeit hinein, bis in die Zeiten einer höchst verfeinerten Kultur und einer durchaus bewußten und reflektierenden Kunstübung von den Anschauungen eines primitiven Zauberglaubens beeinflußt. Diese Anschauung geht dahin, daß zwischen dem Bilde, das der Maler schuf, und dem wirklichen Ding, dessen Abbild es ist, ein magischer Zusammenhang besteht, kraft dessen entweder das von dem Maler Geschaffene eine geistige und vorübergehend in der realen Erscheinung wirksame Existenz gewinnt — das Bild selber kann dabei verschwinden oder bestehen bleiben — oder doch das Schicksal eines wirklichen Urbildes durch das ihm selbst, dem gemalten Abbild, widerfahrende Schicksal sympathisch beeinflußt. Nach diesem Glauben haben die Künstler eine Art von Zauberkraft, und sie üben diese entweder mit Absicht aus oder erfahren sie doch durch die merkwürdigen Wirkungen ihrer Werke. Die Maler, die so mit dem magischen Geisterreich oder mit den inneren Kräften der Natur in einem geheimnisvollen Zusammenhang stehen, werden als inspiriert bezeichnet, und diese Zauberkraft ist wohl die ursprüngliche Bedeutung des Wortes Eingebung.

Die Dinge: Geist und Form.

Die Anekdote des Li Lung-mien führt uns auf einen weiteren Punkt. Dieser Künstler, der nach Wu Tao-tse von den Chinesen als ihr größter Maler angesehen wird, soll das Prinzip des Lebens selber seinen Urbildern entnommen und in seine Abbilder übertragen haben. Es ist dies ein äußerstes Vermögen der Wirksam-, Suggestiv-, ja Lebendigmachung, das den Chinesen als das Höchste in der Kunst erscheint, und wir werden sehen, wie sich hier wiederum jener Glaube eines innersten Zusammenhangs von Naturwerk und Kunstwerk, von Naturschaffen und Kunstschaffen wie zuvor im Zauberglauben, nur gereinigter, nur geistiger dokumentiert. Es mögen zunächst die bezeichnendsten Stellen sprechen!

Im Anschluß an Wang Wei sagt Shön Kua (11. Jahrh.): In der Schriftkunst und in der Malerei ist Seele wichtiger als Form. Die meisten Leute, die Bilder ansehen, bemerken die kleinen Fehler in der Form, in der Lage, in der Färbung, aber damit ist es auch getan. Die andern, die tiefer in das Grundsätzliche dringen, die sind schwer zu finden. — Und später: Sagt nicht der Dichter: Die alten Meister malten den Geist und nicht die Form. Die aber die Form verlassen und den Geist erfassen, sind wenig. Ebenso Huang Po-ssu (Anf. d. 12. Jahrh.). In den alten Zeiten erfaßten die in der Kunst der Malerei Gewandten den Geist und wußten nichts von der Form. — Über ein Bildnis Chou Fangs (um 780—805) im Vergleich mit einem andern von Han Kan, das dieselbe Persönlichkeit darstellte, wird anekdotisch geäußert: Dies ist das Bild des Geheimsekretärs, soweit Form und Gestalt gehen mag, aber jener Meister erfaßte noch überdies die wahrhaftige Seele des Mannes, daß es scheint, als lachte und spräche er mit uns. — Über Hsü Hsi (um 950) heißt es: In der Blumenmalerei streben die Leute gewöhnlich nach genauester Ähnlichkeit, nicht so Hsü Hsi. Und der Maler, der solche Ähnlichkeit gering achten darf, der wird, was Se-ma-ts'ien unter den Prosaisten und Tu Fu unter den Dichtern. Shön Kua sagt über ihn: Er malte, den Pinsel voll Tusche und in äußerst rauher Manier; er beschränkte sich darauf, die grauen Töne anzulegen, um dem geistigen Ausdruck Relief zu verleihen und so die Wirkung der Lebensbewegung zu erreichen. — Von dem Landschafter Fan K'uan (Anf. d. 11. Jahrh.) ist folgender Ausspruch überliefert: Die Methode meiner Vorgänger war nicht die, in die allernächste Beziehung zu den Dingen zu gelangen. Besser als den Stil eines Meisters zu studieren, wird es sein, die Dinge selber zu studieren, und noch besser als die Dinge selber das Innere der Dinge zu erfassen. — Über einen Blumenmaler heißt es: Andere Künstler suchen die genaueste Ähnlichkeit der Blumen, die sie malen, aber Chao Ch'angs (Anf. d. 11. Jahrh.) Kunst erreicht nicht nur diese genaue Ähnlichkeit, sondern übermittelt einem auch noch die Seele der Blume mit ihr. — Über Li Lung-mien (Ende d. 11. Jahrh.) sagt sein Zeitgenosse Su Tung-po: Wenn er in den Bergen ist, so konzentriert er sich

nicht auf einen Gegenstand, sondern seine Seele tritt in Gemeinschaft mit allen Dingen und sein Herz durchdringt die Geheimnisse aller Künste. Doch muß man sowohl Genius als Technik in Betracht ziehen. Hat einer den Genius, aber ermangelt des Könnens, so mögen sich die Dinge zwar in seinem Herzen gestalten, aber sie werden unter seinem Pinsel nicht die Form gewinnen. — Schon Wu Tao-tse hatte gesagt, als er ohne Skizzen von einer Studienreise zurückkam: Ich habe die Landschaft in meinem Herzen. — Über Sun Kan (15. Jahrh.) endlich heißt es: Er liebte die Chrysanthemen sehr und pflegte sie in seinem Garten. Morgens und abends sah er nach seinen Blumen, und die Folge war, wenn er sie abmalte, so malte er ihre Seele und gab seinen Bildern ein Etwas, das andere Bilder nie gewonnen haben. Hierher gehört es auch, was hier und dort über Bildnismalerei gesagt ist. So heißt es von Ku K'ai-chi: Seine Bildnisse seien ausgezeichnet durch Tiefe und Geistigkeit, und wenn andere Künstler seiner Zeit ihn übertrafen in Fleisch und Bein, so stehe er doch im Ausdruck hoch über ihnen. »Und da der Ausdruck von geheimnisvoller Natur ist und außerhalb dessen, was von Malern gelernt werden kann, so nenne ich Ku den ersten unter ihnen.« Ku K'ai-chi soll auch gesagt haben, beim Bildnis komme es nicht auf die Form an, sondern darauf, daß man einen geistig Großen von einem Kleinen und einen Edlen von einem Gewöhnlichen unterscheiden könne. So malte er das Bild eines Großen vor einen Hintergrund von hohen Berggipfeln und tiefen Abgründen, um so sein Geistiges auszudrücken. Und wir lesen endlich bei Hu Ch'üan (gest. 1172): Nichts ist so schwer wie das Porträtfach. Nicht die Wiedergabe der Züge ist schwierig, sondern die Schwierigkeit liegt darin, daß es gilt die Quellen des Handelns zu malen, die im Herzen verborgen sind. Und solchen Stellen antworten andere, wo vom Herzschlag des Gebirges die Rede ist und vom Geistigen, von der Seele, vom Prinzip des Lebens in der ganzen Natur, vom Größten zum Kleinsten hinab: dies gelte es im Bilde festzubannen.

Dem Gegensatze von Geist und Form in der Kunst entspricht in der gesamten Wirklichkeit der einer inneren Wesenheit, des Lebensprinzips, wie der Chinese sagt, zur äußeren materiellen Erscheinung. Dieses innere Prinzip erscheint in unseren Übersetzungen bald als Geist, bald als Seele und ist vielleicht am besten mit dem Worte Inbegriff wiederzugeben. Es ist hier nicht unsere Aufgabe, uns in die Tiefen der chinesischen Spekulation, die in diesem Punkte durchaus von der taoistischen Philosophie bestimmt scheint, einzulassen. Es sei nur soviel angedeutet, daß dieses Lebensprinzip, sei es der Welt, sei es eines einzelnen Wesens, sich doch mit dem Begriff des europäischen Platonismus durchaus nicht deckt. Es ist viel unpersönlicher als dieser und in keiner Weise anthropomorph zu fassen. Es ist etwas absolut Außerzeitliches, gleichsam die Mitte aller Möglichkeiten, gleichsam der Inbegriff aller Qualitäten, beweglich, aber nicht bewegt, vielfach doch

nur wie ein Keim, nichtseiend und doch das reine Sein. Dieses geheimnisvoll Wesenhafte im All und in jedem Ding, dieses innere Sein, das nicht mit den Sinnen wahrzunehmen ist, divinatorisch zu erfassen, das galt dem Chinesen von je her als die Aufgabe des Künstlers. Dieses in seinem Werke wiederzugeben und jedem mit Notwendigkeit spürbar zu machen, als das Höchste, was er in seinem Werke zu erreichen vermochte. Die Frage des Naturalismus hat für den Chinesen nie existiert, er hat nie das Ding malen wollen, sondern den Geist, die Seele des Dings, nie die Welt, sondern das Prinzip und das Herz der Welt.

Aus dieser Auffassung von der Natur und von dem Wesen der Kunst erklärt es sich, daß der Chinese durchaus keine Wertung der Gegenstände und Vorwürfe kennt und daß ihm das Unendliche, Tiefgeistige und der Inbegriff alles Lebens ebenso im kleinsten Ding, in einem Blatt, einer Blume, einem Schmetterling ausdrückbar erscheint wie in irgendeinem menschlichen Gegenstande, ja er findet es dort ungehemmter, unmittelbarer als hier. Hieraus erklärt es sich ferner, daß für ihn keine Schönheitswerte und kein formaler Kanon der Kunst existiert, da die Schönheit, wenn wir dieses Wort behalten wollen, etwas durchaus Inneres ist, und da das Wesentliche der Kunst keinem Verstand und keinen Prinzipien zugänglich ist. So kommt es, daß die chinesische Kunst in ihrem Grunde etwas durchaus Arationales, ja Antirationales bleibt, sowohl im Bewußtsein des Schaffenden als in der Auffassung des Genießers. Das Schaffen selbst wird zur Trance, und es geschieht in einem fast unbewußten Zustande, der durch die vollkommenste Versenkung und Hingabe an den allgemeinen Strom des Seins, durch ein Verlieren des bewußten Selbst und Einswerden mit der unendlichen Natur erreicht wird: es ist dies, was der Chinese die Eingebung nannte. Das Kunstwerk wird ihm so eine Offenbarung der Natur durch ein menschliches divinatorisches Medium, und was er Geist nennt, ist nicht etwas vom Materiellen getrenntes, sondern nichts anderes als das abstrakteste Prinzip alles Seins und alles Lebens, ein Prinzip, das ebenso im Werke des inspirierten, d. h. mit ihm sich eins fühlenden Menschen wie in jedem Größten und jedem Kleinsten der Natur sich wirksam erweist.

Diese Identifikation von Natur- und Kunstschaffen hat denn auch in der Wertung der Kunstwerke zu bestimmten Äußerungen und Lobesformeln geführt, die sich uns jetzt erklären. So ist es eine in der Kunstliteratur geläufige Redewendung, daß der Pinselzug eines Malers gleich dem Ziehen der Wolken oder dem Strömen des Wassers sei. So heißt es von Ku K'ai-chi, sein Schaffen sei wie das Spinnen des Seidenwurms im Frühling, seine Gedanken seien gleich Wolken, die durch den Himmel ziehen, oder gleich einem forteilenden Strom: vollkommen natürlich. Und von andern wieder: ihre Bilder seien, als ob die Natur selber sie geschaffen hätte.

(Schluß folgt.)

Perspektive und Bildarchitektur bei Jan van Eyck

Von **G. Joseph Kern**

Das Ergebnis der Untersuchungen, die ich in meiner Schrift über die Grundzüge der linearperspektivischen Darstellung in der Kunst der Brüder van Eyck und ihrer Schule (Leipzig, E. A. Seemann, 1904) niederlegte, gipfelt in folgenden Sätzen:

1. Jan van Eyck konstruiert einzelne Begrenzungsebenen des Raumes unter Anwendung des Fluchtpunktes für diese einzelnen Ebenen.

2. Im Werke des Jan van Eyck und des Petrus Cristus läßt sich ein Fortschritt von dieser primitiven Konstruktion zur Konstruktion des Raumes nach einem Fluchtpunkt feststellen.

3. Die Auffindung des Fluchtpunktgesetzes, bezw. seine erstmalige Anwendung auf den Raum durch Jan van Eyck oder Petrus Cristus fällt höchstwahrscheinlich in die Jahre 1436—1453.

4. Das erste bisher bekannt gewordene datierte Bild der nordeuropäischen Malerei, in dem sich ein Fluchtpunkt für die Zeichnung des Raumes mit Sicherheit nachweisen läßt, ist das 1457 entstandene Frankfurter Bild des Petrus Cristus »Die Madonna mit den beiden Heiligen«.

5. Den flandrischen Künstlern der Frührenaissance ist das perspektivische Gesetz von der Distanz nicht bekannt.

In mehreren Aufsätzen hat der Münchener Mathematiker Professor Karl Doehlemann zu meiner Arbeit, die zum Abschluß zu bringen [1]) mich dienstliche Verpflichtungen und die Beschäftigung mit anderen dringenden Arbeiten hinderten, Stellung genommen. 1905 erschien in der Zeitschrift für Mathematik und Physik (Bd. 52, Heft 4) eine Abhandlung Doehlemanns, betitelt: »Die Perspektive der Brüder van Eyck«, 1906 aus der Feder desselben Verfassers in der Zeitschrift: »Die Graphische Kunst« (Wien) ein Aufsatz: »Die Verwertung der Linearperspektive zur Datierung von Bildern« und endlich vor kurzem im Repertorium eine ausführliche Untersuchung Doehlemanns: »Die Entwicklung der Perspektive in der altniederländischen Kunst«.

---

[1]) Vorliegende Arbeit mag bis auf weiteres als Ergänzung angesehen werden.

Die Doehlemannschen Darlegungen zeichnen sich vor ähnlichen dadurch aus, daß der Verfasser das Gebiet, über das er schreibt, technisch beherrscht und sich nicht in ästhetischen Deduktionen verliert, die zur aufgeworfenen Frage in keiner Beziehung stehen. Eine Auseinandersetzung wird dadurch in jedem Falle erleichtert. Sie scheint vielleicht angebracht, da die Ansichten über das Wesen und die historische Bedeutung der Eyckschen Linearperspektive heute weiter als je auseinandergehen und es sich andererseits um ein für die Geschichte der Kunst wie der Perspektive gleich bedeutsames Problem handelt. Es dürfte aber auch ein Meinungsaustausch über die Prinzipien erwünscht sein, nach denen Bilder auf ihre perspektivische Zeichnung hin zu untersuchen sind.

Doehlemann leugnet, daß die Brüder van Eyck theoretische Kenntnisse auf dem Gebiete der Perspektive besessen haben, und präzisiert seine Auffassung dahin, daß sie das Gesetz vom Fluchtpunkt der Tiefenlinien weder für eine Ebene noch für den Raum kennen. Bei der Begründung seiner Behauptung verwickelt er sich jedoch in arge Widersprüche. So stellt er z. B. fest, daß das System der Tiefenlinien des Fußbodens im Flügelbilde des Genter Altars mit dem Ausblick auf die Straße »mathematisch richtig konstruiert« ist (Zeitschrift für Mathematik und Physik, Bd. 52, Heft 4, Seite 422). »Dieses Liniensystem«, schreibt er im Repertorium (Bd. XXXIV, Heft 5, S. 401), »kann direkt als mathematisch richtig gelten«. Diese Erkenntnis hindert Doehlemann nicht, für die Erklärung der Zeichnung den Zufall in Anspruch zu nehmen (Repertorium, Bd. XXXIV, Heft 5, S. 401). Dabei handelt es sich bei dem Bilde nicht etwa um eine kleine Tafel, bei der eine ungenaue Zeichnung ein noch immerhin günstiges Ergebnis für die perspektivische Nachprüfung ergeben müßte, sondern um ein Bild von erheblich großen Abmessungen, bei dem ein Zufall gänzlich ausgeschlossen ist. Den Fußboden im Flügel mit dem Ausblick auf die Straße habe ich in meiner Schrift über die Eycksche Perspektive nicht erwähnt, worüber sich Doehlemann wundert. Die Erwähnung unterblieb aus dem einfachen Grunde, weil das benachbarte Bild mit der Wandnische, dessen Fußboden analog dem ersten gezeichnet ist, ausführlich besprochen wurde. Von sieben Linien konvergieren sechs in einen Punkt. Die Konvergenz von dreien oder vieren würde wohl zum Beweise meiner oben, unter 1, angeführten Behauptung genügen, vielleicht hätte noch besonders erwähnt werden sollen, daß dieser Punkt der Fluchtpunkt des ganzen Liniensystems auch für die benachbarte Tafel links ist. Fassen wir die beiden Tafeln als Einheit auf, so ergibt sich, daß von fünfzehn Linien sich nicht weniger als vierzehn genau in einem Punkte schneiden. Mathematisch, wenn der Ausdruck bei gezeichneten Linien überhaupt zulässig ist. Dieser Tatsache gegenüber besagt die Abweichung

einzelner Linien im Fußboden der beiden äußeren Flügel des Verkündigungsbildes nichts. Es liegt eine Unachtsamkeit des Künstlers vor, die um so entschuldsamer erscheint, als die Linien in den seitlichen Flügeln doch zum größten Teil durch Figuren verdeckt sind. Von den Tiefenlinien der Decke liegen nur wenige in einer Ebene; sie konvergieren gegeneinander, »drehen« sich aber lediglich um einen größeren Fluchtpunktbezirk. Als Ganzes ist die Decke unter einem Horizont gesehen, der tiefer liegt als der Horizont des Fußbodens.

Der Genter Altar wurde 1432 vollendet. Zwei Jahre später entstand das Londoner Bild des Kaufmanns Arnolfini und seiner Frau. Bezugnehmend auf seine Darlegungen betreffend die Perspektive im Genter Altar führt Doehlemann über die perspektivische Anlage dieses Werkes aus: »Besser stimmt wieder der Fußboden im Bilde des Arnolfini und seiner Frau, aber hier kann man nur wenig Tiefenlinien verfolgen. Die Tiefenlinien der Decke zeigen nach der Kernschen Tafel keinen gemeinsamen Fluchtpunkt (die Decke ist so dunkel, daß ich auf der Photographie diese Linien nicht mehr sehe)« (Zeitschrift für Mathematik und Physik, Bd. 52, Heft 4, S. 423). In dem erwähnten Aufsatze der Graphischen Kunst schreibt der Verfasser: »Das Fußbodenmuster in dem Bilde des Kaufmanns Arnolfini und seiner Frau« stimmt . . ziemlich genau mit der Theorie überein«.

In Wirklichkeit ist für ein Bild die Übereinstimmung vollkommen. Doehlemann würde wohl zu demselben Schlusse gelangt sein, wenn er neben meiner Zeichnung das Originalbild statt der Photographie geprüft und dem Umstand Rechnung getragen hätte, daß das Bild eine erhebliche Größe aufweist. Je größer aber ein Bild, desto größer sind die »Ungenauigkeiten«, »die bei einer Rekonstruktion in Betracht zu ziehen sind«. Das Werk mißt 84 cm Höhe und 73 cm Breite (lichte Maße). Ich habe das Original mehrfach und nach verschiedenen Methoden untersucht und bin immer zum gleichen Ergebnis gekommen: Decke und Fußboden sind je nach einem Fluchtpunkte konstruiert. Wenn Doehlemann aus meiner Tafel IV (siehe »Grundzüge« und hier Figur 1) beweisen will, daß der Zeichnung der Decke kein gemeinsamer Fluchtpunkt für die Tiefenlinien zugrunde liegt, so muß ich diese Art von Beweisführung ablehnen. Meine Tafel ergibt in Übereinstimmung mit dem Original, nach der sie angefertigt ist, das typische Bild einer perspektivischen Konstruktion einzelner Ebenen nach gesonderten Fluchtpunkten. Fußboden und Decke heben sich aus der Zeichnung als die beiden Hauptebenen des Raumes klar hervor. Vermutlich stützt sich Doehlemann bei der Ablehnung meiner Hypothese auf die Zeichnung des dritten Deckenbalkens von rechts, der sich in der Tat in das System der übrigen Balken nicht einfügt. Es wäre hierauf zu erwidern, daß weitaus die Mehrzahl der Orthogonalen der Decke einen gemeinsamen

Fluchtpunkt aufweist. Für alle Einzelheiten verweise ich auf die Zeichnung. Man sollte denken, daß Doehlemann, der mir den Vorwurf macht, meine

Abb. 1. Jan van Eyck: Giovanni Arnolfini und Frau, London, National-Gallery.

Anforderungen an die Genauigkeit einer perspektivischen Zeichnung für ein Bild seien zu geringe, seinerseits in allen Fällen mit strengeren Anforderungen an die Konstruktion eines Bildes herangeht. Das Gegenteil ist der Fall,

wie am Beispiel des Dirk Bouts gezeigt werden soll. Vom »Gottesurteil vor Kaiser Otto III.«, Brüssel, Museum, heißt es (Repertorium, Bd. XXXIV, S. 418): »Die Tiefenlinien des Fußbodens bestimmen ziemlich gut (so!) einen Fluchtpunkt, die der Decke — wenn man die nur ganz ungenau zu bestimmenden links außen wegläßt — einen zweiten davon verschiedenen. Am Bilde selbst wären die Mittelpunkte der beiden Kreise fast 8 dm von einander entfernt. Außerdem lassen sich noch durch entsprechende Punkte der vorderen und der hinteren Verzierung oben an der Decke zahlreiche Tiefenlinien legen. Diese laufen aber ziemlich verwirrt und geben kaum zu einem Fluchtgebiete Veranlassung; wegen der zweifelhaften Natur der vorderen Verzierung sollen diese Tiefenlinien unberücksichtigt bleiben. Der Thron des Kaisers ist nicht einheitlich für einen Fluchtpunkt konstruiert, höchstens könnte man für die Linien des Sockels einen solchen angeben . . . Da bei dem Gottesurteil nun die Fluchtpunkte des Bodens und der Decke wieder getrennt erscheinen, so bleibt kaum etwas anderes übrig als anzunehmen, daß die Einheitlichkeit der linearen Konstruktion beim Abendmahl [1]) doch mehr zufälliger Art ist, indem der Künstler den Fluchtpunkt der Bodenfläche nur sehr nahe mit dem der Decke zusammenfallen ließ. Doch bleibt immer noch die Tatsache bestehen, daß Bouts die Tiefenlinien der Boden- und Deckenflächen ganz sicher (so!) unter Benutzung eines Fluchtpunktes konstruiert hat (so!). Die Abbildung bietet übrigens noch eine andere Überraschung: in dem quadratischen Fußbodenmuster sind nämlich die Diagonalen als Gerade durchgezogen, wenigstens für die Haupteinteilung und diese Linien gehen so ziemlich (so !) durch einen Fluchtpunkt, der nahe unter dem Horizont durch den Fluchtpunkt der Decke liegt. Dieser neue Fluchtpunkt wäre der Distanzpunkt, wenn er als in dem Horizont der Decke gelegen angesehen werden dürfte. Allem Anschein nach (so!) liegen hier die Spuren weiterer theoretischer Kenntnisse vor.« — Bei diesem Bilde hindert also den Verfasser die eine oder andere kleine Ungenauigkeit nicht, eine Konstruktion anzunehmen, wie ich sie bereits für die Orthogonalen des Arnolfini-Bildes beansprucht habe. Warum leugnet Doehlemann, für den nach seinen Messungen in beiden Fällen die Voraussetzungen analoge sein müssen, beim Arnolfini-Bilde das Vorhandensein einer Konstruktion, während er sie für das Boutssche Bild in Brüssel annimmt? Vermutet er doch, trotz aller Ungenauigkeiten, daß der Fußboden des Boutsschen Werkes mit Hülfe der Distanzkonstruktion gezeichnet ist!

Über die Frage der Perspektive des Dirk und Aelbrecht Bouts, die uns hier nur aus methodischen Gründen interessiert, habe ich mich in einer

[1]) War vorher besprochen.

Notiz der »Monatshefte für Kunstwissenschaft« 1910, Heft 7, S. 289, geäußert. Doehlemann scheint die Mitteilung entgangen zu sein[1]). Es wurde ausgeführt, daß im Werke der beiden Bouts Bilder ohne Konstruktion vorkommen, Bilder, die zum Teil, und Bilder, die ganz nach dem Fluchtpunktgesetze konstruiert sind. Ich behalte mir vor, auf die Frage zurückzukommen.

Um einen Maßstab dafür zu gewinnen, welchen Grad von Genauigkeit man billigerweise von Gemälden verlangen kann, bei denen man eine Konstruktion vermutet, empfiehlt es sich, zu untersuchen, wie die Zeichnungen in den ältesten uns erhaltenen Lehrbüchern der Perspektive beschaffen sind, die den Malern für ihre Konstruktionen Anweisung geben sollten. Als passendes Vergleichsobjekt bieten sich da die Figuren in dem Werke des Jörg Glogkendon »Von der Kunst Perspectiva« an, die als deutsche Ausgabe der Perspektive des gelehrten Touler Mönches Jean Pélerin, alias »Viator«, 1509 in Nürnberg erschienen ist. Es gibt drei französische Ausgaben; sie stammen aus den Jahren 1505, 1509 und 1521. Anatole de Montaiglon hat dem Lehrbuch Pélerins und seinen verschiedenen Ausgaben in der Einleitung zur Pilinskischen Veröffentlichung der Ausgabe von 1509 (Paris 1860) eine historische Studie gewidmet. Viators Buch ist das erste perspektivische Lehrbuch, das, soweit bekannt, diesseits der Alpen für Maler geschrieben wurde, und beansprucht noch besonderes Interesse dadurch, daß Künstler wie Albrecht Dürer sich seiner bei ihren Studien bedient haben (das Nähere s. Lichtwark, Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance, Berlin 1888, S. 129 ff.). Man führe nun eine Probe der genannten Art an einer Zeichnung aus, wie etwa dem Grundriß der Renaissancehalle mit den zahlreichen Figuren auf Tafel 10 der Glogkendonschen Ausgabe. Die Diagonale, die rechts in das kleine Quadrat eingezeichnet ist, schneidet in ihrer Verlängerung k e i n e e i n z i g e Ecke der in ihrer Richtung liegenden, sich folgenden größeren und kleineren Quadrate! Das äußerste »schwarze« Quadrat oben links zeigt sogar eine Überschneidung durch das benachbarte größere Quadrat. Ähnlich liegen die Dinge bei dem Grundriß auf Tafel 19, die eine zweiteilige gotische Halle vorstellt. — Bei Bildern, deren Entstehungsdaten um rund 70 Jahre gegen das Erscheinen des Viatorschen Lehrbuches zurückliegen, wird man somit überaus vorsichtig mit der Ableugnung von Konstruktionen sein müssen, wenn wichtige Gründe, wie wir sie für den Genter Altar und das Arnolfini-Bild nachweisen konnten, f ü r das Vorhandensein von Konstruktionen sprechen.

Bei dem Verkündigungsbilde des Isenheimer Altars von Matthias Grünewald, das um 1509 entstanden ist, konnte jüngst Heinrich Alfred

[1]) Professor Doehlemann schreibt mir soeben auf eine diesbezügliche Anfrage, daß er das an ihn gesandte Exemplar des Heftes nicht erhalten und die Notiz nicht gekannt hat.

Schmid durch die Auffindung eines in die Holztafel eingebohrten Fluchtpunktes eine Konstruktion nachweisen, trotzdem die Tiefenlinien, auf die sich die Konstruktion bezieht, unter sich zum Teil verschiedene und ziemlich weit auseinanderliegende Schnittpunkte zeigen. Er kam bei der Untersuchung des Werkes zu dem interessanten und für uns schwerwiegenden Ergebnis, daß auch Grünewald bei seiner Darstellung des Raumes für die Flucht verschiedener Ebenen und Raumteile verschiedene Fluchtpunkte zugrunde legt. Die auf den Fall bezüglichen Mitteilungen seien hier, wegen ihrer Wichtigkeit, im Wortlaute wiedergegeben:

»Richtig ist die Linearperspektive nicht. Aber es ist auch völlig ausgeschlossen, daß es sich hier lediglich um die rein impressionistische Wiedergabe eines Raumes handeln könnte, bei der die Linien annähernd nach dem Augenmaß wiedergegeben wurden.

»Im Fußboden sind die hellen Plättchen mit dem dunklen Vierblatt in der Mitte offenbar als Quadrate gedacht. Die Seiten dieser Quadrate sind nun, wie es auch in der Natur nicht anders sein konnte, nicht genau gezogen, wo aber zwei oder gar vier Quadrate hintereinander zu sehen sind, wie rechts unter den Füßen des Engels, da läßt sich aus dem Durchschnitt der verschiedenen ungenauen und meist nicht einmal völlig geraden Linien feststellen, welche Richtung für die Fluchtlinie gemeint ist, und hier ist es nun unverkennbar, daß diese alle nach einer Stelle in der Abschrägung des Fensters zustreben. An dieser Stelle befindet sich nun in der Holztafel ein kleines Loch[1]), weit genug, daß einst darin eine Nadel oder ein dünnerer Nagel gesteckt haben kann. Natürlich ist es heute mit Farbe, Firnis oder Staub fast ganz ausgefüllt. Die Stelle ist in unserer Abbildung[2]) durch den Punkt im obersten der drei kleinen Kreise angedeutet. Nimmt man nun an, daß in der Vorzeichnung des Fußbodens die Linien alle nach diesem Punkte ausgerichtet waren, und prüft man die Linien des Fußbodens nochmals auf diese Vermutung hin nach, so ergibt sich sofort, daß die Abweichungen tatsächlich aus der ungenauen Ausführung zu erklären sind. Diese Ungenauigkeiten sind nun aber nicht größer, als es notwendig war, wenn der Eindruck des Zufälligen und Natürlichen sollte vollkommen gewahrt bleiben. Außerdem läuft auch noch die Linie der Oberkante am Schränkchen nach diesem Punkte. Für die unteren Teile des Bildes ist also ein Fluchtpunkt vorhanden und im Prinzip einheitlich durchgeführt.

---

[1]) Diese wie die folgenden durch den Druck hervorgehobenen Stellen von mir gesperrt. D. V.

[2]) Heinrich Alfred Schmid, Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald, Straßburg, 1911, S. 169.

»Aber auch das Gewölbe und seine Kämpfer, das heißt die Punkte, wo die Gewölbe ansetzen, sind nach einem einheitlichen Fluchtpunkte gezeichnet, nur liegt dieser weit tiefer. Zieht man nämlich durch den Scheitel der Gewölbe und durch die Stellen, wo die Kapitelle der beiden Seiten zu sehen oder zu denken sind, Linien, so treffen sich diese über dem Knie des Engels in den Falten des flatternden Gewandes. Auch hier findet sich dicht über der Stelle,

Abb. 2. Jan van Eyck: Madonna des Kanonikus Pala, Brügge, Akademie.

wo nach unserer Meinung der Schnittpunkt der Fluchtlinien anzunehmen wäre, ein grauer Fleck in der Purpurfarbe der Gewandung, allem Anschein nach eine Stelle, wo der Kreidegrund wegen einer Beschädigung die Farbe nicht annahm. Der Fleck ist gleich groß wie das Loch in der Fensterbrüstung und dürfte vom selben Instrumente herrühren. Er ist auf unserer Abbildung in der Mitte des untersten Kreises zu denken. Er befindet sich senkrecht unter jenem oberen Fluchtpunkte.

»Die Fluchtlinien der Kapitelle selber sind nun aber sämtlich nicht nach diesem Punkte ausgerichtet, wie es nach unserer heutigen Vorstellung doch selbstverständlich wäre. Sie streben fast unverkennbar nach einer

Gegend, die zwischen den beiden gefundenen Fluchtpunkten liegt, und es scheint, daß der Künstler also für die Wände noch einen mittleren Fluchtpunkt annahm. Auf unserer Abbildung ist eine etwas größere schadhafte Stelle im Mantel des Engels angezeichnet, in der sich wenigstens zwei der genauer zu kontrollierenden Linien vereinigen. Mit Sicherheit ist die Sache hier nicht festzustellen. Doch erheben die übrigen Beobachtungen an der Decke und am Fußboden und der Umstand, daß sich auch sonst drei Horizonte bei Grünewald und anderen finden, die Wahrscheinlichkeit zur Gewißheit [1]).«

Verhältnismäßig ungenau ist die perspektivische Zeichnung im Bilde der Pala-Madonna, des Dresdener Reisealtärchens und der Madonna des

Abb. 3. Innere Ansicht der Rundkirche von St. Bénigne in Dijon. (heutiger Zustand)

Kanzlers Rolin. Meine Anmerkung auf Seite 10 der »Grundzüge« bezieht sich nur auf die Schärfe der Linien.

Für die Erklärung des Pala-Bildes (s. Figur 2, Seite 34) liegt die Hauptschwierigkeit in der perspektivischen Zeichnung des Sockels der Säule rechts und der benachbarten Partien des Fußbodens. Der Fall lehrt, zu welchen wichtigen kunstgeschichtlichen Fragen perspektivische Untersuchungen an alten Bildern führen können. Als Grundriß des Innenraumes habe ich ein gleichseitiges, in den Kreis beschriebenes Vierzehneck angenommen (»Grundzüge«, S. 11 und Fig. 2 daselbst, hier Fig. 10). Doehlemann setzt ein Halbrund von im ganzen sieben Säulen voraus. Die beiden vorderen Säulen seien als frontal zu der Bildebene stehend gedacht. Die Erklärung läuft auf den halbrunden Chor einer Basilikalanlage hinaus. Wie erklärt aber

[1]) H. A. Schmid, Matthias Grünewald, S. 168 ff.

Doehlemann den romanischen »Chor« mit der Säule in der Mitte? Chöre dieser Art gibt es meines Wissens nicht, höchstens vereinzelte Chöre ohne Umgang, in deren Mitte zwei Fenster aneinanderstoßen. Dieser Fall liegt z. B. beim Naumburger Dom vor. Als Vorbild für Jans Architektur kann jedoch nur ein Chor mit Umgang angesehen werden. Damit erledigt sich auch Weales Einwurf, daß das Vorkommen von Chören mit sechs Fensteröffnungen wenigstens die Möglichkeit einer Beeinflussung der Bildarchitektur durch einen basilikalen Chor bestehen lasse [2]). Als Muster für sie kommt nur ein romanischer Rundbau mit innerem Säulenkreis in Betracht. Nur im Rundbau, der als Raum keine Tiefenachse kennt, ist eine Ansicht denkbar, wie sie das Gemälde vorführt. Andererseits kann sowohl ein Rundbau mit gerader wie mit ungerader Säulenzahl dem Künstler, der durch die Architektur an keine Richtung gebunden ist, als Vorbild gedient haben. Kirchliche Zentralbauten der genannten Art hat es in Nordeuropa zu Jans Zeiten, und zwar in größerer Zahl, gegeben. Ein Teil dieser Architekturen geht auf die Grabeskirche in Jerusalem (Grundriß der Gesamtanlage nach Dehio und Bezold, Kirchl. Baukunst des Abendlandes, hier Fig. 5), ein anderer Teil auf den Felsendom zurück, in dem man den salomonischen Tempel erblickte. Die Vermittlerrolle zwischen Orient und Okzident hatten die Kreuzfahrer übernommen. Sie brachten aus dem Heiligen Lande Ansichten und Beschreibungen von den heiligen Stätten und ihren Bauten mit. Der Templerorden errichtete an zahlreichen Orten des Abendlandes Rundkirchen und -Kapellen nach dem Muster der beiden genannten Jerusalemer Tempel.

Abb. 4. St. Bénigne in Dijon. (Nach Dehio und Bezold)

Zu den romanischen Zentralbauten, die durch die Grabeskirche in Jerusalem angeregt wurden, gehört der Tempel von Neuvy-St. Sépulcre (Fig. 7 und 8). Der Ort liegt in Mittelfrankreich (Département Indres) und ist nach der Kirche benannt. Gestiftet wurde der Bau im Jahre 1045 »ad formam Sancti Sepulcri Jerosolimitani« von Geoffroy, Vicomte de Bourges[1]);

[1]) W. H. James Weale, Hubert and John van Eyck, their life and work. London 1908, S. 189, Anm. 3.

[2]) E. Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI[e]—XVI[e] siècle, Bd. VIII, S. 287.

in diese Zeit fällt auch die Entstehung des Untergeschosses mit elf Säulen. Das zweite Geschoß mit einem Innenkreis von vierzehn Säulen wurde im Jahre 1120 errichtet. Das unmittelbare Vorbild, auf das die Kirche von Neuvy zurückgeht, hatte die freie Wiederholung der Jerusalemer Grabeskirche St. Bénigne in Dijon (Fig. 3) abgegeben, die dem Patron und Nationalheiligen von Burgund, dem hl. Benignus, gewidmet war und in einem be-

Abb. 5. Heilige Grabeskirche in Jerusalem. (Nach Dehio und Bezold)

sonderen, dem größeren (s. Figur 4) angefügten kleinen Rundbau das Grab des Heiligen umschließt.

Zwischen der Bildarchitektur des Pala-Bildes und dem Tempel von Neuvy-St. Sépulcre bestehen Beziehungen, die es als unzweifelhaft erscheinen lassen, daß Jan van Eyck diese Kirche oder eine ihr ganz ähnliche gesehen, studiert und für die Zeichnung des Werkes benutzt hat. Die Bögen, die die Säulen des Innenkreises miteinander verbinden, sind in beiden Fällen gestelzt, das Verhältnis der Abstände zwischen den Säulen zur Scheitelhöhe

der Arkaden ist nahezu das gleiche; in St. Sépulcre beträgt es 1 : 3,5, beim Pala-Bilde 1 : 3,75. Die hohen viereckigen Sockel[1]) unter den Säulen im

Abb. 6. Das Innere der Anastasis nach der Zeichnung von P. Elzearius Horn aus dem Jahre 1725. (Cod. Vaticanus lat. 9233).

Abb. 7. Neuvy-St. Sépulcre. (Nach Dehio und Bezold)

1) Eine Variation des Sockelmotives zeigen das Mittelbild des Dresdener Reisealtärchens, die Rolin-Madonna und das bald dem Jan van Eyck, bald dem Petrus Cristus zugeschriebene Bild der Madonna mit den beiden weiblichen Heiligen bei Baron Rothschild in Paris. Die Sockel in den beiden erstgenannten Werke sind wesentlich schlanker gebildet. Der Rumpf steht auf einem gotisch profilierten Fuße, der obere Abschluß weist ebenfalls ein gotisches Profil auf. Die Seiten des Rumpfes sind durch gotisches, aus dem Rechteck entwickeltes Maßwerk, im Dresdener Altärchen durch eine achtgliedrige Blendarkade, im Rolin-Bilde durch vier vertieft gearbeitete Vierpässe aufgelöst. Bei dem Rothschildschen Bilde zeigen die Sockelflächen je zwei fast quadratische Felder als Dekorationsmotiv. Diese ungewöhnliche dekorative Aufteilung der Seiten des Sockels in je zwei rechteckige Felder kommt aber bei dem Sockel der Säule im Felsendom von Moriah vor! Die vertieften Felder sind von einem Viertelstab umrahmt. Der offensichtliche Zusammenhang zwischen Details der Bildarchitektur und der Omar-Moschee erklärt sich m. E. nur, wenn angenommen wird, daß Jan van Eyck nach Skizzen gearbeitet hat, die in Jerusalem selbst, am Bauwerk aufgenommen waren. — Bei der Beschaffung von Photographien nach den Jerusalemer Bauten hat mich Herr Professor

Pala-Bilde finden sich in der Grabeskirche von St. Sépulcre nicht vor, hingegen ähnlich, nur in mehr antiker Formenbildung, bei ihrem Vorbilde,

Abb. 8. Neuvy-St. Sépulcre. (Nach Dehio und Bezold)

H. Brockhaus in Florenz auf das liebenswürdigste unterstützt. Seiner Freundlichkeit danke ich auch die Kenntnis mehrerer wichtiger Abhandlungen über die Omar-Moschee. Die Möglichkeit, eine Abbildung des Inneren der Grabeskirche nach der Zeichnung von E. Horn aus dem Jahre 1725 (Cod. Vaticanus, lat. 9233) zu bringen (s. Seite 38), war mir durch das Entgegenkommen des Herrn P. Golubovich, des Herausgebers der E. Hornschen Beschreibung der Grabeskirche, gewährt. Herr Architekt Otto Stein aus Karlsruhe unterzog sich auf meine Bitte der Mühe, die Bildarchitektur der Pala-Madonna mit dem Rundbau von Neuvy-St. Sépulcre seinerseits kritisch zu vergleichen und gelangte zu Ergebnissen, die im wesentlichen mit meinen Feststellungen übereinstimmten.

Abb. 9. Der Innenkreis von Neuvy-Saint Sépulcre, gegen die Zeichnung des Aufrisses bei Dehio und Bezold um einen Winkel von 32,7° gedreht.

der Grabeskirche von Jerusalem (Fig. 6). In St. Bénigne stehen die Halbsäulen des äußeren Umganges auf gestelzten, abgeschrägten Sockeln, von den freistehenden Säulen hingegen, soweit sich noch erkennen läßt, nur

Abb. 10. Architektur des Pala-Bildes. Grundriß-Rekonstruktion I.

Abb. 11. Architektur des Pala-Bildes. Grundriß-Rekonstruktion II.

die Säulen des äußeren Umganges, die den Austritt aus der alten Hauptkirche in die Grabkapelle des hl. Benignus vermitteln.

Die Gewölbe des Umganges der Bildarchitektur und dessen Mauerdienste, die aus Halbsäulen vor Pilastern gebildet werden, stimmen mit

den Gewölben und Diensten der Grabeskirche von Neuvy überein. Am merkwürdigsten ist aber die Übereinstimmung der Mittelsäule des »Chors« im Pala-Bilde mit der Säule, die man, in den Innenkreis von St. Sépulcre eintretend, am Ende der Diagonale erblickte. Man sah immer,

Abb. 12. Inneres von Santo Sepolcro (S. Stefano) in Bologna mit dem Grab des h. Petronius.

durch welche Arkade man auch nach der Mitte des Baues schritt, bei der ungeraden Zahl der Säulen sich einer Säule gegenüber (Fig. 8)[1]. Die Ansicht, die sich für das Bild bei einer geraden Zahl der Säulen, einen Rundbau vorausgesetzt, zwanglos ergibt, wird bei einer ungeraden Zahl von Säulen zur absoluten Notwendigkeit. Wir nahmen eine Zahl von vierzehn Säulen

[1]) Die Kapitelle der Zeichnung entsprechen nicht dem Original; genaue Aufnahmen nach den Kapitellen konnte ich erst anfertigen, als vorliegende Arbeit sich bereits im Druck befand. D. V.

ursprünglich bei der Rekonstruktion der Bildarchitektur an (hier Fig. 10, »Grundzüge« S. 11); einer Änderung des Grundrisses in einen Kreis mit dreizehn Säulen (Fig. 11) steht aber die Zeichnung des Bildes nicht im Wege [1]). Es würde sich somit ein Rundbau ergeben, der dem der Rotunde von Neuvy in der Verteilung der Säulen nahezu entspräche. Ein Grundriß von elf Säulen, wie ihn die Kirche zu Neuvy zeigt, läßt sich freilich wegen der n e u n sichtbaren [2]) Säulen des Bildes nicht mehr erreichen. Der Abstand der beiden vorderen Säulen voneinander ist zu groß, als daß das Polygon durch zwei Säulen ergänzt werden könnte. Im äußersten Falle dürfte man auf ein Zwölfeck zurückgehen. Das Santo Sepolcro in Bologna (S. Stefano), eine der ältesten, wenn nicht die älteste Nachbildung der Jerusalemer Grabeskirche, entwickelt die Säulenstellung des Innenkreises aus dem Zwölfeck (vergl. Fig. 12).

Eine Frontalstellung der beiden vorderen Säulen des Pala-Bildes hingegen ist als ausgeschlossen zu betrachten. Eine solche ungeheuerliche Verzeichnung, wie sie die Darstellung der Seitenansicht im Sockel der rechten Säule aufweisen würde, wenn Doehlemanns Voraussetzung zuträfe, kann man Jan van Eyck wirklich nicht zumuten; Punkt S der Figur 2 (»Grundzüge«, Tafel V) würde beim Originalbilde in Folge mangelhafter Beobachtung des Malers weiter als um 1 m von Punkt F entfernt liegen! [3]) Ist diese Annahme ausgeschlossen, so läßt sich um so leichter vorstellen, daß der Künstler bei der Anfertigung der Vorzeichnung, oder bei der Übertragung des Entwurfes auf das Bild den sehr spitzen, bzw. stumpfen perspektivischen Winkel übersehen hat, in dem bei Schrägstellung des Sockels die wagrechten Kanten der Vorderseite mit den Breitlinien des Fußbodens sich schneiden müßten. Die Divergenz zwischen den Tiefenlinien des Fußbodens und des Sockels macht sich bei einer Schrägstellung des Sockels in der Wirklichkeit natürlich immer stärker bemerkbar als die Divergenz zwischen den entsprechenden Breitlinien. In den Figuren 13 und 14 sind die Maße der in Betracht kommenden geometrischen Winkel für das Dreizehn- und für das Vierzehneck angegeben.

Der Sockel der beiden mittleren Säulen im Rolin-Bilde Fig. 22 kann für die Perspektive zum Vergleiche mit dem erwähnten Sockel des Pala-Bildes nicht herangezogen werden. Er ist bei dem kleinen Format des Bildes an sich sehr klein und dazu in größerem Abstand von der Bildebene dargestellt. Mit solchen Werten läßt sich nicht mehr arbeiten, da von vornherein

---

[1]) Vergl. »Grundzüge«, S. 12, oben.

[2]) Die Säule hinter dem Thron der Madonna kann als »sichtbar« gelten, trotzdem sie ganz verdeckt ist. Vergl. »Grundzüge«, S. 11.

[3]) Die Figur 2 gibt das Schema der Doehlemannschen Rekonstruktion in den punktierten Linien an. Entsprechend Figur 22.

anzunehmen ist, daß nicht winzige Details in den Bildern von Jan van Eyck konstruiert sind. Die Tiefenlinien der Kapitelle im Pala-Bilde, besonders aber die Stellung der zweiten Säule links, die nach derselben Seite hin ausgerückt erscheinen soll und von Doehlemann als Beweismittel gegen die Richtigkeit meiner Rekonstruktion benutzt wird, würden m. E. gegen Doehlemanns Ansicht sprechen. Für den Kreis von vierzehn Säulen wäre die Stellung der Säule annähernd richtig, würde man ein Halbrund von sieben Säulen annehmen, wie Doehlemann es voraussetzt, so ließen sie sich überhaupt nicht mehr unterbringen.

Abb. 13. **Vierzehneck: Stellung des Sockels gegen die Bildebene.**

Abb. 14. **Dreizehneck: Stellung des Sockels gegen die Bildebene.**

Auf meine Deutung der Bildarchitektur als Rundbau Bezug nehmend, führt James Weale in seinem Werke über Hubert und Jan van Eyck, S. 189, einige Rundbauten an, die dem Künstler als Muster für seine Darstellung gedient haben könnten. Er nennt S. Costanza an der via Nomentara bei Rom, das Baptisterium in Pisa und die Taufkirche in Parma. Die drei Bauten zeigen aber so große Abweichungen von der Architektur des Pala-Bildes, daß sie zu deren Erklärung schwerlich herangezogen werden dürften. Im Innenkreise von S. Costanza stehen je zwei Säulen vor-, bzw. hintereinander, beim Baptisterium in Pisa wechseln nicht allein Pfeiler mit Säulengruppen ab, sondern auch die Einteilung der Wand des Umganges ist von der Wandgliederung im Pala-Bilde grundverschieden, dem Bau in Parma fehlt vollends jeder Umgang. Wenn hingegen Weale von der Möglichkeit spricht, daß Jan van Eyck die Idee des Baues von einer Beschreibung der Heiligen Grabeskirche eingegeben worden sei, so hat diese Vermutung große Wahrscheinlichkeit für sich. Freilich wäre die Architektur des Pala-Bildes nur dann befriedigend zu erklären, wenn sich zwischen die

Abb. 15. **Mittelbau der Tempelanlage in der Petersburger Kreuzigung. Grundrißschema.**

Beschreibung und gemalte Architektur ein ausgeführter Bau als Bindeglied einschalten ließe, der der Bildarchitektur im wesentlichen entspricht. Ein solcher Bau wäre Neuvy-St. Sépulcre.

Zu den angeführten Gründen, die für die Architektur des Pala-Bildes die Annahme eines Rundbaues beantragen und sie in Beziehung zur Grabeskirche von Jerusalem setzen, treten eine Reihe weiterer wichtiger Anhaltspunkte hinzu:

1. Die Petersburger Kreuzigung, die von Jan van Eyck herrührt oder ihm doch mindestens sehr nahe steht [1]), enthält in dem Stadtbilde von Jerusalem, das im Hintergrunde sichtbar wird, einen runden dreigeschossigen romanischen Zentralbau, der, trotz einer Reihe teils phantastischer Zutaten [2]), nach Größe, Grundform und Gliederung nur die Anastasis, die große

Abb. 16. Ansicht des Jerusalemer Felsendoms. Detail aus dem Bilde der drei Marien am Grabe bei Sir F. Cook, Richmond.

[1]) Über die Möglichkeit einer Zuweisung des Bildes an Hubert van Eyck s. H. G. Hotho, Die Malerschule Huberts van Eyck nebst deutschen Vorgängern und Zeitgenossen, Berlin 1858, II, S. 169. Vergl. W. Bode, Die Kaiserliche Gemälde-Galerie in St. Petersburg, Paris, 1883.

[2]) Die Flankiertürme von ganz geringem Durchmesser sind echt burgundisch. Sie kommen zahlreich, als Treppentürme wie als rein dekorative Bauglieder, an der Kirche von Notre Dame in Dijon vor. Vielleicht haben sich in unserem Falle die

Rotunde der Heiligen Grabeskirche vorstellen kann. (Vergl. Fig. 6 und 15). Es fehlt das Langschiff (die Basilika), das (die) die Kreuzfahrer an die Rotunde anbauten [1]).

2. In Brügge, der Stadt, in der Jan van Eyck seine Haupttätigkeit entfaltete, war die Grabeskirche von Jerusalem wohlbekannt. Die Brüder Pierre und Jacques Adornes hatten neun Jahre, bevor Jan van Eyck das Pala-Bild malte, in Brügge eine Kapelle des hl. Grabes nach dem Vorbilde des hl. Grabes errichtet [2]).

3. Philipp von Burgund, Jans fürstlicher Herr und Gönner, war leidenschaftlicher Anhänger der Kreuzzugsidee; er hatte selbst einen Kreuzzug in Aussicht genommen und von dem Franzosen Bertandon de la Brocquière Berichte über das hl. Land und die hl. Stätten eingeholt [3]).

4. Die Grabeskirche von Neuvy stand in größter Verehrung. Sie umschloß kostbare Reliquien, zu denen die Gläubigen wallfahrteten: ein Fragment des heiligen Grabes und einige Tropfen des hl. Blutes Christi. Kardinal Eudes de Châteauroûx, Bischof von Tusculum, hatte die Heiligtümer dem Domkapitel von Neuvy aus Viterbo übersandt [4]).

5. Jan van Eyck hat vor dem Jahre 1436, dem Entstehungsdatum des Pala-Bildes, außer der Reise nach Portugal nachweisbar größere Reisen unternommen. Wenngleich sie »in geheimer Mission« und daher offenbar zu politischen oder persönlichen Zwecken des Herzogs Philipp ausgeführt wurden, so konnten sie ihn doch leicht mit dem berühmten Wallfahrtsort Neuvy-St. Sépulcre oder der Grabeskirche des hl. Benignus in Dijon in Berührung bringen. Die Reise, die Jan im Juli 1426 machte, war, wie die Urkunde [5]) ausdrücklich hervorhebt, eine Pilgerreise.

Türme aus einem mißverstandenen Grundriß und zwar der Apsiden der Jerusalemer Grabeskirche (Anastasis) entwickelt.

[1]) Eine genaue stilkritische Vergleichung der Bildarchitektur mit den Bauten des Konstantin, Modestus und der Kreuzfahrer wie den Darstellungen der Grabeskirche auf der Berliner Kreuzigung und verwandten Bildern soll an anderer Stelle versucht werden. Vergl. Anm. auf S. 51.

[2]) Vergl. L. Kaemmerer, Hubert und Jan van Eyck. Velhagen u. Klasing, Künstler-Monographien, Bd. XXXV (1898), S. 52.

[3]) L. Kaemmerer, Hubert und Jan van Eyck, S. 51. Vergl. die Reisebeschreibung Bertandons de la Brocquière: »Voyage d'outremer et retour de Jérusalem en France par la voie de terre, pendant les cours des années 1432 et 1433, Par Bertandon de la Brocquière« . . . Auszug veröffentlicht aus einem Manuskript der Pariser National-Bibliothek und in modernes Französisch übertragen von Legrand d'Aussy. Mémoires de l'Institut National des Sciences et Arts. Mémoires de morale et politique. 2. T. 5. Paris, Boudouin, 1804.

[4]) Viollet-le-Duc, Dictionaire raisonné de l'architecture française du XIe—XVIe siècle, Bd. VIII, S. 288.

[5]) Abgedruckt bei J. Weale, a. a. O., S. XXXI und XXXII.

Abb. 17. Roger van der Weyden: Darbringung im Tempel. München, Pinakothek.

6. Das Städtebild im Hintergrunde des Gemäldes bei Sir Francis Cook in Richmond (England): »Die drei Marien am Grabe« enthält eine Abbildung des Felsendomes auf Moriah (Fig. 16), die der Wirklichkeit soweit entspricht, daß eine ziemlich genaue Beschreibung des Tempels dem Künstler als Grundlage für seine Darstellung gedient haben muß. Der Autor des Werkes ist nicht bekannt; es wurde bald dem Hubert, bald dem Jan van Eyck zugeschrieben, von einigen Forschern als Schulbild des Jan van Eyck erklärt. In jedem Falle hängt es eng mit Jan van Eyck zusammen und besitzt somit für die Erkenntnis der Beziehungen des Jan van Eyck zu Jerusalem hohen dokumentarischen Wert[1]).

Die Lage der Fliesen im Bodenbelag der Pala-Madonna hat mit dem Grundriß der Architektur an sich nichts zu tun. Die Richtung scheint aber anzudeuten, daß der Rundbau, auf den Jans Zeichnung nach unserer Annahme zurückgeht, den Abschluß eines älteren Langbaues bildete. Die Fliesen im Rundbau wären dann, im Anschluß an den Fußboden des Langbaues, in dessen Richtungsachse gelegt worden. Die Verbindung von Langbau (Basilika) und Rundbau, die die Voraussetzung für diese Hypothese bildet, kommt gerade bei Neuvy-St. Sépulcre vor. Auf Neuvy träfe auch zu, daß die Rotunde nachträglich an den Langbau angebaut wurde. Übrigens stünde die Darstellung eines romanischen Rundbaues im Pala-Bilde, der mit einem Langbau in Verbindung gestanden hätte, nicht ohne Gegenstück in der altniederländischen Malerei da. Eine ihrer interessantesten Bildarchitekturen ist der »Jerusalemer Tempel« mit der »Darbringung« im rechten Flügel des Dreikönigsaltars des Roger van der Weyden (Fig. 17). Die Tafel befindet sich heute in der alten Münchener Pinakothek. Der Grundriß (Fig. 17)[2]) zeigt, wenn man die Rotunde allein

[1]) Bei dem »Grab Christi« im Vordergrunde des Bildes sollte man eigentlich eine Darstellung der Grabeskirche im Hintergrunde erwarten. Vor einigen Jahrzehnten wurde noch die Frage heftig erörtert, ob nicht das Grab des Herrn im Schoße der Höhle gelegen habe, über der sich der Felsendom auf Moriah wölbt, ferner, ob die Rotunde der hl. Grabeskirche nach dem Felsendom oder der Felsendom nach der Anastasis gebaut worden ist? Sollte etwa der Maler des Bildes in der »Kubbet-es-Sachrah« den Ort vermutet haben, an dem Christus bestattet worden ist?? Eine genauere Untersuchung der Frage und der mit ihr zusammenhängenden Probleme gibt vielleicht wertvolle Aufschlüsse zur Geschichte des Bildes und seines Urhebers.

[2]) Der Deutlichkeit halber wurden die konstruktiv unwichtigen, in den einspringenden Ecken stehenden Dienste in den Grundriß nicht eingezeichnet. D. V. — Der Tempel im Ouwaterschen Bilde mit der Auferweckung des Lazarus (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum), den Jantzen in seinem Buch über das niederländische Architekturbild (Leipzig, Klinkhardt und Biermann, 1910), zu meiner Rekonstruktion des Baues aus dem Pala-Bild in Beziehung bringt, geht ebenfalls allem Anscheine nach auf die Anastasis, die »Auferstehungskirche« der Jerusalemer hl. Grabeskirche, als Vorbild zurück. Es würde sich in diesem Falle zwischen dem geschilderten Vorgang und der Ar-

ins Auge faßt, große Ähnlichkeit mit dem Grundriß des Felsendoms (Fig. 18), im übrigen wieder Verwandtschaft mit dem Schema von Neuvy-St. Sépulcre: Rundbau in Verbindung mit Langbau oder doch langgestreckten, aus der Rotunde weit heraustretendem Chor. Sehr beachtenswert ist das Portal im Rundbau, das sich nach der Straße öffnet. Bei der Kirche von Neuvy fand sich ein Portal fast an der gleichen Stelle. Die nebenstehende Zeichnung versucht über die Einzelheiten des Grundrisses der Bildarchitektur genaueren Aufschluß zu geben (Fig. 19). Es zeigt sich, daß der Maler die vorderen Partien des Rundganges völlig unterdrückt. Der Zeichnung des Gemäldes zufolge springt die äußere Mauer des Umganges vom Punkt A des Grundrisses plötzlich nach Punkt Z des Innenkreises über.

Abb. 18. Grundriß des Felsendoms, nach Friedrich Wilhelm Unger.

Wenden wir uns wieder der Zeichnung des Pala-Bildes zu.

Nach dem Gesagten scheidet der Sockel der Säule rechts aus der perspektivischen Betrachtung des Fußbodens aus. Wir haben nun zu untersuchen, ob und wie weit das eingezeichnete Quadratnetz den Anforderungen an eine Konstruktion entspricht. Doehlemann weist das Vorhandensein von zehn Schnittpunkten bei Verlängerung von je zwei aufeinander folgenden Tiefenlinien nach. Sogleich aber gibt er zu, daß sechs der konstruierten Punkte wegen der

Abb. 19. Roger van der Weyden: Darbringung im Tempel, München. Grundriß der Bildarchitektur.

chitektur eine symbolische Beziehung ergeben, wie sie zwischen der Nachbildung der Grabeskirche in Bologna, San Sepolcro (vergl. S. 43 und Figur 12) und dem Grab des in der Kirche bestatteten hl. Petronius (starb 430) besteht. Das Grab selbst ist eine Nachbildung des hl. Grabes und wurde im 12. Jahrhundert errichtet. Nach dem Bericht des Johannes-Evangeliums ist Lazarus in Bethanien begraben worden.

geringen Abstände voneinander als zwei betrachtet werden können. Aus den zehn Punkten werden somit bereits sechs. Diese Zahl läßt sich wiederum vermindern, nämlich dann, wenn man bei der Prüfung der Perspektive nach einem anderen Verfahren vorgeht. Würde z. B. Doehlemann die Schnittpunkte der Linien V und 1, V und VI, 1 und 7 (die Zahlen beziehen sich auf Doehlemanns Figur in der Zeitschrift für graphische Kunst; vergl. die Figur auf S. 34 dieses Heftes) festgestellt hat, so würde er etwa bei Punkt F als gemeinsamem Fluchtzentrum bzw. -Punkt für fünf bis sechs Tiefenlinien angelangt sein. Es lassen sich die Orthogonalen auch nach anderen Kombinationen verlängern, so daß ein von der Doehlemannschen Rekonstruktion vollkommen verschiedenes Bild der Perspektive entsteht. Meine Behandlung des Falles ging von der wohl berechtigten Voraussetzung aus, daß der Nachweis der Konstruktion erbracht ist, wenn gezeigt wird, daß eine größere Zahl von Orthogonalen einer Ebene sich in einem Punkt oder dessen Nähe schneidet. Falls Doehlemann den Grundsatz nicht gelten lassen will, so ist er im analogen Falle sicher nicht berechtigt, die Tiefenlinien der Decke und des Fußbodens im »Gottesurteil« des Dirk Bouts, die der von ihm angenommenen Konstruktion nicht genau entsprechen, außer Acht zu lassen.

Abb. 20. Triforium im Bilde der Petersburger »Verkündigung«.

Mit dem Fußboden des Dresdener Altärchens verhält es sich ähnlich wie mit dem Boden im Bilde der Pala-Madonna. Es sei daher bloß auf Tafel VI der »Grundzüge« und die Darlegungen auf S. 13 der Schrift verwiesen.

Das Petersburger Bild zeigt wieder deutlich eine Orientierung der Orthogonalen nach einzelnen Ebenen. Anläßlich der Ausstellung des Goldenen Vließes in Brügge konnte ich das Original auf meine früheren Beobachtungen und Messungen hin nochmals prüfen. Die Untersuchung ergab drei Konvergenzzentren für drei Ebenen, von denen das Zentrum für die Flucht der Kirchenwand rechts außerhalb der Bildebene liegt. Zwei dieser Konvergenzzentren, nämlich die für den Fußboden und die Wand des Kirchen-

schiffes, sind als punktuelle zu bezeichnen. Ob der Engel eine wunde Stelle der perspektivischen Zeichnung »verdeckt«, wie ich im Gegensatz zu Doehlemann annehme, ist eine Frage von untergeordneter Bedeutung; um so wichtiger scheint die deutlich erkennbare Zusammenfassung der Orthogonalen in drei Büschel. Überaus merkwürdig ist die Architektur der Kirche, besonders der gradlinige »Chor«-Abschluß mit Umgang und die Bildung des Triforiums mit den schlanken Säulen (Fig. 20). Eine nur einigermaßen befriedigende Erklärung ist bisher nicht gefunden worden, doch steht fest, daß der Raum eine Erfindung des Malers ist. Die einzelnen Architekturteile stammen von verschiedenen Bauten. Bekanntlich soll das Bild von Herzog Philipp III. an eine Kirche in Dijon gestiftet worden sein: die zierlichen Säulen der Galerie dürften von der Fassade von Notre Dame in Dijon (Figur 21) übernommen sein, wo sie, zu einer ähnlichen Arkade gereiht, in entsprechender Höhe auftreten; der gradlinige Abschluß des Querschiffes dieser Kirche hat dem Künstler vermutlich die Idee des gradlinig abschließenden »Chores« eingegeben.[1] — Eine verwandte perspektivische Anlage wie das Petersburger Werk bekundet die Berliner Kirchen-Madonna. Man vergleiche mit dem Bilde die »Kopie« in Federzeichnung aus der Sammlung Robinson (London) vom Anfang des 17. Jahrhunderts. Hier sind alle Tiefenlinien nach einem Zentrum bestimmt. Die Zeichnung ist im übrigen perspektivisch nicht genauer als die

Abb. 21. Notre Dame in Dijon, Galerien der Fassade.

[1]) Eine Erklärung der Eyckschen Bildarchitektur vom Standpunkte der vergleichenden Architekturforschung zu geben, liegt nicht in der Absicht dieser Arbeit, vielmehr sollen im wesentlichen nur die Beziehungen der Bildarchitektur zur perspektivischen Darstellung behandelt werden.

Zeichnung des Berliner Bildes. Wie kommt es nun, daß das Eycksche Bild drei Fluchtzentren, bzw. -Punkte aufweist, während die Kopie des 17. Jahrhunderts sich mit einem Zentrum, bzw. Punkte begnügt? Wenn die Künstler nicht beide bewußt nach ihnen vorschwebenden und zwar verschiedenen Prinzipien gezeichnet hätten, wäre dieser Unterschied ganz undenkbar. Das Prinzip kann aber im ersten Falle nur in der Annahme eines Fluchtpunktes für je eine Ebene, im zweiten Falle nur in der Voraussetzung eines Fluchtpunktes für den Raum zu suchen sein. Als Vorbild für die Architektur dieses Werkes wurde von M. Hulin[1]) die Kathedrale von Gent, von K. Voll[2]) St. Denis in Vorschlag gebracht. Eine Quelle, aus der Jan Details übernahm, dürfte aber jedenfalls in der Hauptkirche von Burgund, St. Bénigne in Dijon, zu suchen sein: Die Durchbrechung der Wandpfeiler innerhalb der Triforien-Arkade und oberhalb derselben im Hauptschiff, die Bildung der Sockel an den Vierungspfeilern, das sechsteilige Triforium in der ersten Travée hinter der Vierung und die Ausgestaltung der Chorfenster lassen Beziehungen zwischen dem gotischen Bau von St. Bénigne und der gemalten Architektur deutlich erkennen. Da andererseits der alte, romanische Bau von St. Bénigne mit der Architektur im Bilde der Pala-Madonna Berührungspunkte[3]) aufweist, ferner, wie gezeigt wurde, Teile aus der Architektur des Petersburger Bildes und ähnliche Raumgestaltungsprinzipien an der Kirche Notre Dame in Dijon wiederkehren, so ergibt sich mit Gewißheit, daß Jan van Eyck in Dijon gewesen ist.

Die Madonna des Kanzlers Rolin (Fig. 22) gehört zu den am meisten umstrittenen perspektivischen Darstellungen des Jan van Eyck. Würde Doehlemann auf dieses Bild das Verfahren anwenden, das ihn bei dem »Gottesurteil« des Dirk Bouts eine Konstruktion für die Führung der Tiefenlinien finden und die Vermutung aussprechen läßt, daß auch die Einteilung der Orthogonalen auf einer Konstruktion fußt, so würde er logischerweise beim Rolin-Bilde zu einem ähnlichen Schlusse kommen müssen. Mein verstorbener Lehrer Guido Hauck war der Meinung, daß das Rolin-Bild im Prinzip nach einem Fluchtpunkte konstruiert sei, er hat diese Ansicht außer in persönlichen Gesprächen wiederholt im Kolleg geäußert. Seine Meinung teilen Chr. V. Nielsen, Seeck, Dvořák und andere. Nielsen führt aus: »In dem Bilde liegt der Horizont in zwei Drittel Höhe über der Grundlinie. Die Distanz ist gleich der Grundlinie des Bildes, und die Diagonalen in allen perspektivischen Quadraten passen genau dazu, sodaß kein Zweifel darüber besteht, daß die Grundzüge in diesem Bilde wirklich konstruiert sind.« (Filippo

[1]) Congrès de Bruges, 1902, Compte rendu, S. 21.

[2]) Altniederländische Malerei, S. 39.

[3]) Siehe oben, S. 35, 37.

Brunellesco og Grundlaeggelsen af Theorien for Perspektiven, København 1896.) Ich gehe nicht so weit wie Nielsen, sondern behaupte in Übereinstimmung mit den oben Genannten nur, daß sich die Flucht der Tiefenlinien im Prinzip nach einem Punkte richtet. Doehlemanns Ausführungen und seine figürlichen Erläuterungen halten zum Beweise des Gegenteils nicht stand.

Abb. 22. Jan van Eyck: Madonna des Kanzlers Rolin, Paris, Louvre.

Mit seiner Rekonstruktion der Zeichnung der Rolin-Madonna verhält es sich ähnlich wie mit seiner zeichnerischen Erläuterung des Pala-Bildes. Es werden nicht die Schnittpunkte gesucht und hervorgehoben, die zusammenfallen, oder doch möglichst nahe bei einander liegen, wie etwa die Schnittpunkte der Linien VI, II, I, 1, 2 der Doehlemannschen Figur (vergl. Fig. 22, die in den Schnittpunkten der punktierten Linien einige von Doehle-

mann festgestellte Fluchtpunkte zur Verdeutlichung des D.schen Schemas vorführt), sondern »die Schnittpunkte je zwei aufeinanderfolgender Tiefenlinien«. Hierbei ergibt sich natürlich ein verhältnismäßig sehr ungünstiges Bild. Diese Art der Untersuchung hat aber nur dann ihre Berechtigung, wenn es sich um die mathematische Nachprüfung einer zu mathematischen Zwecken ausgeführten Zeichnung handelt. Man beachte, daß bei der Anwendung der Doehlemannschen Methode die geringste Verschiebung des Lineals genügt, um außerordentlich große Verschiebungen der Fluchtpunkte herbeizuführen. Aber selbst gesetzt den Fall, daß es stets technisch möglich wäre, dem Lineal die ideale Richtungsachse einer gradlinig gezeichneten Linie — mehrere Linien lassen die Gradlinigkeit vermissen — bei deren Verlängerung zu geben: die Fehler, die durch den Auftrag der Farbe auf die Zeichnung entstanden sind, durch die Veränderungen, die das Holz des Malgrundes im Laufe der Jahrhunderte erlitten hat, die Ungenauigkeiten, die sich bei der photographischen Aufnahme durch das Negativ, durch die Veränderlichkeit des Papiers wiederum für die Abzüge usw.[1]) ergeben, werden sämtlich zu Quellen enormer Abstände für die Schnittpunkte der Tiefenlinien voneinander. Um es allgemein zu sagen: Je näher die Orthogonalen beieinander liegen, die man verlängert, desto ungenauer ist das Resultat, je weiter sie auseinander liegen, desto genauer. Die Tiefenlinien, auf die Doehlemann seine Beweisführung stützt, folgen unmittelbar »auf einander«. Es wird schwerlich ein einziges Bild auf der Welt geben, das, nach der Doehlemannschen Art untersucht, perspektivisch fehlerfrei wäre. Auch die Orthogonalen des Berliner Bildes aus der Botticelli-Schule, der »Madonna mit den sieben Engeln«, schneiden sich, wenn man sie nach dem Doehlemannschen Verfahren untersucht, nicht genau in einem Punkt. Und doch liegt die Konstruktion offen zutage[2]).

Die Untersuchung muß, wenn sie sich »von jeder Pedanterie fern halten möchte«, nach anderen Grundsätzen vorgenommen werden als den von Doehlemann angewandten, falls sie überhaupt zu einem Ergebnis gelangen will. Die im ersten Augenblick unbegreiflich erscheinenden Widersprüche zwischen den Ansichten über die Perspektive des Rolin-Bildes finden ihre einfache Erklärung in der Verschiedenheit der Untersuchungsmethoden.

Durch sie wird offenbar auch die Verschiedenheit in den Auffassungen über das Wesen der linearen Perspektive bei Petrus Cristus begründet. Doehlemann hat 1906 selbst die Ansicht ausgesprochen, Petrus Cristus scheine das Gesetz vom Fluchtpunkt der Tiefenlinien, und zwar in seiner Bedeutung

[1]) Doehlemann, »Graphische Kunst«, Wien 1906, Heft 1, S. 2.

[2]) s. Jahrbuch der Königl. Preußischen Kunstsammlungen, Bd. XXVI, S. 137 f.

für den Raum, zu kennen (Zeitschrift für Mathematik und Physik, Bd. 52, Heft 4, S. 423), heute tritt er dieser Ansicht mit Entschiedenheit entgegen (Repertorium, Bd. XXXIV, 6. Heft, S. 503). Nach seinen letzten Ausführungen lassen die Frankfurter Madonna mit den beiden Heiligen (Fig. 23), die Berliner Verkündigung des Petrus Cristus und die kleine Berliner Ma-

Abb. 23. Petrus Cristus, Madonna mit dem hl. Hieronymus und dem hl. Franziskus. Frankfurt, Städelsches Institut.

donna mit dem Karthäuser die Anwendung des Gesetzes vermissen. Bei dem zuletzt genannten Werk soll höchstens die Möglichkeit bestehen, »daß in ihm das Gesetz für die Zeichnung des Fußbodens beobachtet ist« (Repertorium, Bd. XXXIV, Seite 505). Hier läge dann eine Konstruktion vor, wie ich sie für die Mehrzahl der Werke des Jan van Eyck beansprucht habe! Es gibt m. E. keinen schlagenderen Beweis gegen die

Richtigkeit der Hypothese Doehlemanns betreffend die Perspektive bei Petrus Cristus als sein auf S. 504 des Repertoriums (Bd. XXXIV) abgebildetes Diagramm. Es ist, wie mir Professor Doehlemann brieflich mitteilt, und wie sich bereits aus dem Vergleich der Rekonstruktion mit dem Original — die Direktion des Städelschen Instituts gestattete mir entgegenkommenderweise eine eingehende abermalige Untersuchung des Bildes — ergeben hatte, nach einer Photographie ausgeführt und kann daher an sich nicht beanspruchen, als unbedingt zuverlässig zu gelten, die Zeichnung liefert aber trotzdem das typische Schema eines nach einem Fluchtpunkt konstruierten alten Bildes, das durch kleine Beschädigungen und Übermalungen geringe Verschiebungen im Liniensystem der Vorzeichnung erlitten hat. Doehlemann wird zugeben, daß sich auch beim heutigen Zustande des Werkes noch mindestens sechs Orthogonalen des Raumes in Punkt *F* der Tafel XIII aus den »Grundzügen« (vgl. Fig. 23) zwanglos zu gemeinsamem Schnitt bringen lassen. Das Vorhandensein des gemeinsamen Schnittpunktes läßt darauf schließen, daß der Innenraum vom Maler konstruiert ist. Es tritt ein Umstand hinzu, der eine andere Erklärung unmöglich macht: Punkt *F*, der Fluchtpunkt der Orthogonalen, liegt zugleich auf dem perspektivischen Horizont der Landschaft. Das Bild hat sich aber gezogen, ist verbogen, weist vier größere Sprünge auf und ist teilweise, dazu ganz roh, übermalt!! Außerdem sind die Linien selbst, auf die Doehlemann seinen Rekonstruktionsversuch stützt, nicht gezeichnet, sondern gemalt. Nun ist der feinste Pinsel in geschicktester Hand noch ein denkbar ungeeignetes Mittel zur Ausführung perspektivischer Konstruktionen. Eine Linie, die in der Vorzeichnung scharf und gerade ist, wird bei einer Übermalung mit Farbe unfehlbar unscharf und ungerade. Die Frankfurter Tafel zeigt wirklich in mehreren Fällen eine Abweichung der gemalten von den gezeichneten Linien. Daß sich nicht alle Orthogonalen des Bildes in *F* schneiden, brauchte von Doehlemann nicht bewiesen zu werden, da der Beweis bereits durch die Tafel in den »Grundzügen« erbracht war, hingegen mußte gezeigt werden, daß aus der gemeinsamen Flucht der Linien, die sich im perspektivischen Horizont der Landschaft schneiden, kein zwingender Schluß auf das Vorhandensein einer Raumkonstruktion zu ziehen ist. Dieser Beweis steht aus.

Tafel XI und XII der »Grundzüge« geben die Gründe an, die für die Annahme einer bewußten Konstruktion in der »Verkündigung« des Petrus Cristus von 1452 und der dem Maler von den meisten Forschern zugeschriebenen Berliner Madonna mit dem Karthäuser sprechen. Mutatis mutandis gilt von der perspektivischen Anlage dieser Arbeiten, was über die Zeichnung im Bilde der Frankfurter Madonna ausgeführt wurde, mit der Einschränkung

vielleicht, daß im Bilde mit dem knienden Mönch der Horizont der Landschaft um ein Geringes oberhalb des Horizontes des Innenraumes liegt. Doehlemann bringt auch gegen die Konstruktion dieser Werke nichts von Belang vor, was nicht bereits als Abweichung von ihr in meiner zitierten Arbeit angegeben worden wäre und sich nicht aus der Technik der Ausführung, dem Alter der Bilder, »Restaurationen« und einer gewissen Lässigkeit des Künstlers erklären ließe. Mit dem Hinweis auf die Richtung der Tiefenlinien am Türmchen der hl. Barbara oder irgend welcher Hintergrundarchitekturen läßt sich die Konstruktion des Innenraumes nicht beseitigen. Daß ganz kurze Tiefenlinien, die für den allgemeinen Raumeindruck nahezu belanglos sind, aus freier Hand in sonst konstruierte Bilder eingezeichnet werden, kommt nicht allein bei Jan van Eyck, sondern auch bei zahlreichen anderen Künstlern vor; wir erinnern, um aus Hunderten von Beispielen eines herauszugreifen, an die Zeichnung der Pfeiler in den meisten gemalten Hallen des Perugino. Außerdem ist die Abweichung der Orthogonalen von der Richtung auf den Fluchtpunkt des Raumes sehr gering.

Die Verwendung eines Fluchtpunktes für die Zeichnung horizontaler Ebenen ist bereits in nordischen Malereien vom Ende des 14. Jahrh. nachzuweisen. Das bekannte Triptychon der Madonna mit der Bohnen-(Erbsen-)blüte im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln zeigt auf der Rückseite der Flügel eine Verspottung Christi. Der Raum wird nur angedeutet, nicht wiedergegeben, das Bestreben des Künstlers geht jedoch unverkennbar auf eine Erweiterung des traditionellen Schauplatzes aus. Dem frühen Mittelalter hätte zur Bezeichnung des Lokals noch ein Torbogen ohne jede Tiefe und ein schmaler Bodenstreifen genügt, während unser Maler die Figurengruppe auf einem braunweißen Fliesenfußboden, der sich ziemlich weit in die Tiefe erstreckt, Platz nehmen läßt. Der Hintergrund ist neutral gehalten, der Fußboden in starker Aufsicht gesehen; er setzt sich in gerader Linie gegen den Grund ab, sofern er nicht durch die Figuren verdeckt wird. Das Ganze in frontal-symmetrischer Ansicht. Die Zeichnung der Orthogonalen wurde nach dem zentralperspektivischen Prinzip ausgeführt. Die Tiefenlinien gehen bei der Verlängerung zum Teil durch einen Punkt, der in Stirnhöhe des sitzenden Christus liegt. Von den seitlichen Orthogonalen sind einige in leichten Kurven, die sich nach dem Bildrande hin öffnen, gebogen, was darauf schließen läßt, daß für die Empfindung des Malers das Fluchtzentrum zu tief angenommen war. Nach der zentralperspektivischen Methode ist auch der asymmetrisch gesehene Fliesenboden der Kölner Verkündung, von der die Figur 24 den Flügel mit dem Verkündigungsengel vorführt, angelegt, wenngleich einige Linien nach der älteren, antik-byzantinischen Art noch in parallel-perspektivischer

Projektion erscheinen, ferner sind nach dem zentralen Schema die Fußböden des Münchener Veronika-Bildes aus der Schule des Meisters Wilhelm

Abb. 24. Schule des Meisters Wilhelm, **Engel** aus einer **Verkündigung**. Köln, Museum-Wallraf-Richartz.

und der »Dornenkrönung« aus dem altkölnischen Triptychon der kürzlich versteigerten Hamburger Sammlung Weber gezeichnet. Ob sich in den

kölnischen Werken die Orthogonalen nur um ein Zentrum von geringer Flächenausdehnung »drehen«, oder ob im Prinzip bereits der Darstellung ein Fluchtpunkt für die Orthogonalen der Ebene zugrunde gelegt ist, läßt sich bei der handwerksmäßigen Ausführung schwerlich entscheiden. Für Broederlam jedenfalls erweist der Fußboden im »Tempel« des Dijoner Altarbildes mit der »Darbringung« die Kenntnis des Konstruktionsverfahrens nach einem Punkt. Das Schema (vgl. Figur 25 dieses Heftes) ist in den »Grundzügen«, Tafel I, angegeben; die Messungen, die ihm zugrunde liegen, wurden kürzlich durch eine genaue Untersuchung des Originals vervollständigt. Sie ergab in allen prinzipiellen Fragen eine Bestätigung meiner früheren Ausführungen.

Abb. 25. Broederlam, Darbringung im Tempel. Dijon, Museum.

Aus dem Vorkommen konstruierter Einzelebenen in nordischen Werken der Vor-Eyckschen Malerei, zumal Broederlams, folgt, daß die Konstruktion des Fußbodens in den Mittelflügeln des Verkündigungsbildes beim Genter Altar, des Arnolfinibildes und der übrigen Werke des Eyckschen Kreises, die einzelne Ebenen nach gesonderten Fluchtpunkten perspek-

tivisch orientieren, nicht auf eine Entdeckung eines der Brüder van Eyck zurückgeht. Sie übernahmen vielmehr ein bestehendes Schema und versuchten, mit dem überkommenen, mathematisch unrichtigen Verfahren neue, zum Teil ungemein schwierige Aufgaben zu lösen. Hubert und Jan van Eyck machten unter den nordischen Künstlern zuerst mit der Wiedergabe wirklicher Räume Ernst; selbst ideale Architekturen, wie die Loggia des Kanzlers Rolin, bekunden die Absicht auf eine illusionistisch-räumliche Wirkung. In der Berliner Kirchen-Madonna ist die Übereinstimmung mit der Wirklichkeit für das Größenverhältnis der Figur zum Raum zwar bewußt, zugunsten der Madonna, aufgegeben, der Raum selbst aber ist, wie sonst, als Durchschnitt eines wirklichen Raumes aufgefaßt. Das Prinzip, den Raum zu durchschneiden, gelangt überall konsequent zur Anwendung: Der Maler befindet sich selbst im Innenraum, den er darstellt.

Der Versuch, mit Hilfe des alten, unvollkommenen Konstruktionsverfahrens der Schwierigkeiten Herr zu werden, die sich aus den neuen Motiven der Raumdarstellung[1]) ergaben, mußte fehlschlagen. Ja, je enger der Künstler sich an die Vorschrift hielt, die ihm überliefert war, desto »unnatürlicher« mußte das Bild aussehen. Das Arnolfinibild und die Petersburger Verkündigung spiegeln die Verlegenheit des Malers, einen Ausweg aus der Perspektive der Ebene in die Perspektive des Raumes zu finden. Solange am Prinzip des Fluchtpunktes für die Einzelebene festgehalten wurde, gab es überhaupt keine Möglichkeit, Verzerrungen zu vermeiden, man mußte denn zu Kompromissen seine Zuflucht nehmen. Hier kommt Jan das Mittel des Raumschattens als wirksamsten ausgleichenden Faktors zu Hilfe. Er taucht die Räume und Figuren in ein warmes dämmeriges Licht, so daß der Beschauer, gefangen genommen vom geheimnisvollen Zauber des Halbdunkels, über die Härten und Fehler der Zeichnung hingleitet wie über die Mühen, die der konstruktive Aufbau dem Zeichner verursacht hatte.

Von der Auslegung des Rolin-Bildes hängt die Entscheidung der Frage ab, ob wir Jan auf Grund eines erhaltenen Werkes die Auffindung des Fluchtpunktgesetzes für den Raum zuschreiben dürfen.

[1]) Über den prinzipiellen Unterschied zwischen perspektivischer Komposition (perspektivischem Motiv) und perspektivischer Projektion sowie die häufige Verwechselung der beiden Begriffe in der kunstgeschichtlichen Literatur siehe den Bericht der Sitzung der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft vom 13. Oktober 1905.

Wer das Rolin-Bild nicht als ausreichenden Beweis für die Entdeckung des Gesetzes durch Jan anerkennen will, muß unter den nordischen Meistern Petrus Cristus die bahnbrechende Tat zuschreiben. Die Alternative spricht entschieden zugunsten des Jan van Eyck, denn wo uns Petrus Cristus entgegentritt, erweist er sich als ein schwacher, unselbständiger Kopf. Es wäre merkwürdig, wenn gerade er das wichtigste perspektivische Gesetz gefunden hätte, da er doch sonst überall als Nachahmer sich zu erkennen gibt.

Der Umstand fällt auf, daß die nordischen Bilder vom Ende des 14. Jahrhunderts, in denen zentralperspektivisch gezeichnete Fußböden vorkommen, ausschließlich oder doch fast ausschließlich dem Kreise der sogenannten italianisierenden Werke angehören, er legt die Vermutung nahe, daß das perspektivische Verfahren, das in jenen Werken Anwendung findet, selbst italienischen Ursprunges ist. Nun hat Wolfgang Kallab gezeigt, daß bereits in der italienischen Malerei des Trecento zentralperspektivische Darstellungen vorkommen, die der Fluchtpunktkonstruktion sehr nahestehen. Kallab weist nach[1]), daß schon Duccio »aus dem Gewirr widersprechender Handwerksbräuche«, die aus der antiken Malerei stammten und durch die byzantinische Kunst dem Mittelalter überliefert waren, »eine Art System« herausgehoben hat. Das Verdienst Duccios um die Verbesserung der perspektivischen Zeichnung beruht nach Kallab auf der strengeren Beobachtung des Horizontes. »Er läuft«, so führt der Verfasser aus, »meist in Augenhöhe der Figuren. Nach ihm richtet sich die Neigung aller Horizontalen, die nicht parallel zur Bildebene sind. Sie steigen und fallen von Stockwerk zu Stockwerk um einen Winkel, der um einen bestimmten Teil zu- oder abnimmt. Zum ersten Male seit der Antike und strenger als in dieser gilt die Regel, daß der Standpunkt des Beschauers und sein Verhältnis zum Bilde durch Verkürzungen zum Ausdruck kommen müsse. Der genaue Bestimmungsort derselben, der Hauptpunkt, fehlt und wird nur an den realistischen Interieurs durch Innenwendung der verkürzten Horizontalen ersetzt.... Bei der geraden Ansicht treffen die auf der Bildebene senkrecht stehenden Geraden in ihrer Flucht im Hauptpunkte zusammen.« In der allgemeinen Fassung möchte dieser letzte Satz vielleicht zu gewagt erscheinen, wir möchten ihn dahin einschränken, daß sich bei Duccio die Flucht der Orthogonalen innerhalb frontal und symmetrisch gesehener Horizon-

[1]) Wolfgang Kallab, Die toscanische Landschaftsmalerei im XIV. und XV. Jahrhundert. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien. 1900, Seite 35ff. Kallabs Arbeit ist m. W. die einzige, die sich mit dem Problem der mittelalterlichen Projektion beschäftigt hat.

talebenen nach einem eng begrenzten, zuweilen punktuellen Zentrum richtet (vgl. Figur 26). Bei asymmetrischer Ansicht der Gebäude hingegen laufen die Tiefenlinien parallel [1]), der Schein eines Horizontes wird nur dadurch hervorgerufen, daß die Fluchtlinien des Bodens als steigend, die der Decke als fallend dargestellt werden.

Das System Duccios wurde von Ambrogio und Pietro Lorenzetti erheblich verbessert. In Ambrogios »circoncisione« der Florentiner Akademie aus dem Jahre 1342 sind sämtliche längeren Orthogonalen des Bodens nach dem gleichen Fluchtpunkte ausgerichtet, das Fußbodenmuster in Ambrogio Lorenzettis Madonna in trono mit Engeln und Heiligen aus der Akademie in Siena zeigt einen gemeinsamen Fluchtpunkt für alle Tiefenlinien der Bodenebene, ebenfalls die Verkündigung (Fig. 27) aus dem Jahre 1344. Im Werke des Pietro Lorenzetti aus der Opera des Sieneser Doms, das die Geburt der Maria darstellt, wird der den Fußbodenorthogonalen des rechten Flügelbildes gemeinsame Schnittpunkt sogar von vereinzelten Orthogonalen der Seitenwände des Raumes getroffen. Wir nähern uns hier der Perspektive des Rolin-Bildes, was um so beachtenswerter ist, als das kompositionelle perspektivische Motiv des linken Flügels: eine Durchsicht durch mehrere

Abb. 26. Duccio di Buoninsegna: Verkündigung, Siena, Dom-Opera.

[1]) Auf die merkwürdigen Zusammenhänge zwischen Zentralprojektion und symmetrischer Ansicht, Parallelprojektion und asymmetrischer Ansicht hat schon Guido Hauck in seinen grundlegenden Untersuchungen über die antike Perspektive hingewiesen.

hintereinander liegende Innenräume, an die gemalte Durchsicht einer Miniatur in den très-belles heures de Milan erinnert, die Georges de Loo (Hulin) dem Hubert van Eyck zuschreibt[1]).

Abb. 27. Ambrogio Lorenzetti: Verkündigung, Siena, Akademie.

Broederlams Flügelbilder zu dem Altar des Jacques de Baerze im Dijoner Museum stehen ihrem ganzen Stil nach, erwiesenermaßen, unter dem Einfluß der Sienesen; vergleicht man Broederlams und Ambrogio Lorenzettis Beschneidungsbilder miteinander, so ist man fast geneigt, einen direkten Zusammenhang zwischen den beiden Werken anzunehmen, zumal das Werk

[1]) Heures de Milan, troisième partie de très-belles heures de Notre-Dame, enluminées par les peintres de Jean de France, Duc de Berry, et par ceux du Duc Guilleaume de Bavière ect., avec une introduction historique par Georges de Loo (Hulin), Bruxelles, G. van Oest et Cie 1911, Tafel II.

des Ambrogio ungemein häufig nachgeahmt worden ist [1]). Wir gehen daher kaum fehl, wenn wir die Zeichnung im Fußboden der Broederlamschen Darstellung zu den Konstruktionen der Lorenzetti in Beziehung setzen. Träfe aber die Annahme zu, daß die sienesische Perspektive in die burgundisch-niederländische Malerei während der beiden letzten Dezennien des Trecento eingedrungen ist, dann würde die Perspektive des Jan van Eyck ihren Ursprung aus der italienischen Kunst ableiten, ohne daß eine Verbindung zwischen Jan van Eyck und Brunelleschi bestünde.

[1]) E. von Meyenburg konnte bereits in seiner 1903 in Zürich erschienenen Dissertation über A. Lorenzetti vier Wiederholungen aufzählen. Die Zahl der nachgewiesenen Kopien hat sich seit 1903 bedeutend vermehrt.

Notizen.

Lukas Moser.

Bei meiner Veröffentlichung [1]) der Haupteinträge des Ulmer Hüttenbuches von 1417—1421 habe ich gelegentlich der verschiedenen Erwähnungen eines meisters lucas, mauler (= maler), dem 1421 ein großes Gemälde in Auftrag gegeben wird, die Vermutung ausgesprochen, daß es sich vielleicht um Lukas Moser handeln könne. Ohne das Vermögen, diese Vermutung zu einer Gewißheit erheben zu können, möchte ich doch eine Bürgeraufnahme in Ulm vom Jahre 1401 mitteilen, die ich bei einer erneuten Durchsicht dieses Bürgerbuches [2]) fand und die doch mit dazu beitragen kann, meine Vermutung zur Wahrheit zu machen. Bei der außerordentlichen Bedeutung Lukas Mosers und der über seine künstlerische und bürgerliche Herkunft noch herrschenden Unklarheit erübrigt es sich, den Wert und die Berechtigung derselben zu betonen. Der Eintrag in dem erwähnten Bürgerbuche steht S. VIII (r.) und lautet: anno Dm̄. (domini) miłłmo (millesimo) quadrin̄gmo (quadringentesimo) p'mo (primo) am mentag vor Galli wurd uns (unser) mitburg (mitburger) fritz von egern der Kadler jacob des malers tochtmann (tochtermann) vnd sol 10 iar vns burg (burger) sin und allie jar 3 rh. guldin ze stewr gebn. hett er aber dehains (irgend eines) iars mer gut denne die 3 guld treffend so man hie gemainl. stewer so vil er och mer verstewren und darumb ist sin burg- h a n s m o s e r d e r m a l e r vnd sol ietzo vff sant martins tag anfahn zu stewern.« Es begegnet uns demnach ein hans moser, der maler ist. Bedenkt man nun die fast durchgängige Vererbung gerade des künstlerischen Berufes von Vater auf Sohn (ich erinnere nur an das fast gleichzeitige Beispiel von Konrad Witz); stellt man die Tatsache der Anwesenheit eines Hans Moser, Maler in Ulm, fest und begegnet dann 20 Jahre später einem Meister Lukas in der gleichen Stadt, so ist es wohl nicht zu gewagt, anzunehmen, daß dieser Lukas der Sohn jenes Hans Moser, des Malers, ist. Nimmt man noch hinzu, daß es wohl nicht noch mehr Maler gegeben haben wird, die gerade Moser hießen, so steigert sich die Wahrschein-

[1]) cf. Repertorium f. Kunstw. XXXIII. p. 312 ff.

[2]) Buch der Bürgeraufnahme von 1327—1427. (Ulm, Stadtarchiv.)

lichkeit, daß dieser Hans der Vater des berühmten Lukas gewesen ist, noch wesentlich. Man darf ja wohl noch die Gleichheit des Ortes mitdazunehmen und als naheliegend schließen, daß es doch wohl der Sohn des in Ulm ansässigen Moser gewesen ist, der in derselben Stadt beschäftigt wird. Hiernach ist der Ring ziemlich geschlossen, und vermögen einem leise Hinweise etwas zu sagen, so muß man ohne alles dies bei der besonderen Erwähnung vom Beschaffen von b e r g g r ü n in dem Hüttenbuche von 1417—1421 für des maisters lucas gemäld an sich schon an Lukas Moser denken. Verschließt man sich der Sprache dieser Tatsache nicht und stimmt der Identität des im Hüttenbuche erwähnten maister Lukas mit Lukas Moser bei, so ergeben sich hieraus, abgesehen von der Bereicherung unseres Wissens über Lukas Moser, auch noch weitere Schlüsse. Dann stand vom Jahre 1421 ab ein — wie nach dem besonderen Vertrage im Hüttenbuche hervorgeht — umfangreiches Gemälde des Meisters im Münster zu Ulm. Ob Hans Multscher achtlos an ihm vorübergehen konnte? — Ich möchte nur noch hinzufügen, daß der in der Bürgeraufnahme von 1401 genannte jacob, der maler, gleichfalls verschiedentlich im Hüttenbuche von 1417—1421 genannt wird.

V. C. Habicht.

Urkundenauszüge über Maler- und Bildhauernamen in Freiburg i. Br.

Als eine kleine Frucht meiner in einer Anzahl von Archiven betriebenen Nachforschungen über die Hausbuchmeistergruppe ist Nachstehendes zu betrachten. Vollständigkeit zu erreichen war unmöglich, da ich einerseits nur für die Zeit bis 1520 das Archiv durchforschte und andererseits gedrucktes Material über diesen Gegenstand so gut wie gar nicht vorlag. Trotzdem möchte ich meine wenigen Exzerpte der Kunstgeschichte nicht vorenthalten, da ich es leider selbst nur zu deutlich erfahren mußte, wie außerordentlich schwierig es ist, wenn man über einen neuen Künstlernamen archivalische Nachforschungen anstellen möchte und es fast für keine Stadt ein ähnliches Register gibt, wie ich es für Freiburg i. Br. unten anzulegen versucht habe. Hier wäre gerade ein äußerst verdienstvolles Feld für Lokalforscher, wenn sie, da sie meist ihr Heimatsarchiv gut kennen und sich auch Jahre zum Sammeln vornehmen können, auf ähnliche Veröffentlichungen ihr Augenmerk richten wollten.

Sachlich bemerke ich noch, daß es mir völlig fern lag, die Unmenge von Malernamen, die sich in den Malerzunftbüchern finden, zum Abdruck zu bringen, da darunter größtenteils Sattler, Müller, Bader, Scherer und andere Berufe, nur keine Maler verstanden sind. Ich berücksichtigte da-

her nur solche Namen, deren Träger auch durch anderweitige Urkunden sicher als Maler oder Bildhauer festgestellt werden konnten; dadurch mag es zuweilen vorgekommen sein, daß ein oder der andere Name wegblieb, hinter dem vielleicht doch ein Künstler steckte, den ich aber zurzeit in dieser Eigenschaft noch nicht nachzuweisen vermochte.

Die Hauptquellen, die Steuerbücher, sind, was für das Verständnis des Folgenden wichtig ist, für nachstehende Jahre nicht erhalten: 1407—1480 inkl., 1487—1489, 1493—1499, 1503—1507, 1509—1518, 1521, 1524—1529, 1531—1532, 1537—1538,; von 1539 an vollständiger.

Das Häuserbuch ist in den Veröffentlichungen aus dem Archiv der Stadt Freiburg IV (1903) publiziert.

Niclaus der Maler. 28. März 1321.

Allen den, die disen brief sehent oder hörent lesen, kinden wir v̊lrich famel, der meister vnd die pflegere gemeinliche des heiligen geistes siptales ze friburg, das katherina, brûder niclaweses des malers ze den prediern tohter von friburg, vns het gegeben aht schillinge pfenninge. etc. etc.

Heintzin von Esselingen der Maler. 16. März. 1353.

Allen den, die disen brief sehent oder hörent lesen, kvnden wir Burckart Lvtscher, Henni vnd Kleinman sin brûder, Burckart lvtschers seligen svne, das wir vnuerscheidenlich ze kovffende hant gegeben reht vnd redelich eines rehten kovffes heintzin von Esselingen dem maler die fvnf schilling pfenninge etc. etc.

Sifrit Knör der Maler; gestorb. vor 1392 den 26. März.

Ich heintz man von fürstenborg ...... tûn kunt ......, dar fur mich kament in geriht werlin zeller ein burger ze friburg mit Thinelin, Vrsellin vnd hanman, Sifrit Knören seligen des malers kinden, der wissenthaft vogt vnd pfleger er ist ......, dar er dem ...... henselin von Emmetingen ze kouffen gegeben hette ...... daz huse »ze dem langen« mit aller zú gehörung ...... Ouch stúnden in geriht Johans Rütschin vnd Lotschman der messersmit der ... kinde nechsten vatter magen vnd mûter magen etc. etc.

Heinrich, Moler, 1406 Steuerregister lx lib. lig. xβ. molerzunft.

Henni Salzman, 1406 Steuerregister II β; molerzunft.

Clews Bernhart, der Mäler. Undatierter Eintrag im Bürgerbuch aus der ersten Hälfte des 15. Jahrh.; Häuserbuch 1460: Clewi Bernhart, der Moler, zer Tannen 10 ₰; zem Negbor 2 ₰; zer Segissen 2 ₰.

Clewi Tanpach, der Maler, Häuserbuch 1460: zur Sichel 3 ₰.

Werlin Saltzmann, der Maler, Häuserbuch 1460: zur Ougenweid 1 ₰. Er ist jedenfalls ein Nachkomme des Henni Salzmann.

Theodosius, Bildhower, Häuserbuch 1460: zum Sigstein 6 ₰.

Connrat, Bildhower. Ratsprotok. II (1467—1484) p. 14 recto: Vff frytag vor marie madalene Im lxx iij (scl. 1473) Jar habent min hern Connrat bildhower vff sin ernstlich pitt, ouch vmb das nucz einer gemeind von siner handtierung entsten mag, nachgelassen, daz er X Jar hie sol siczen on sacz, wachen, hüten vnd fronen; sast sol Er In aller pflicht der zunfft vnd anderer gebott vnd beswerd gehorsam vnd gewertig sin.

Josep Koch, Maler. Steuerregister 1490, 1491, 1492.

Hanns Widitz, Bildhower. Steuerregister 1500, 1501, 1502, 1508 immer V β; Signatur auf dem Schnitzaltar 1505. Vgl. ferner Kunstchronik XXI (1910) Sp. 447/448 und Freiburger Münsterblätter (1. Heft 1910).

Bastion Longinger, Moler. Steuerregister 1500, 1501, 1502 je VIII β.

Vlrich Gurtler, Moler. Steuerregister 1500, 1501 je V β; 1502 IIII β.

Theodosius Kouffman, Bildhower. (Vgl. näheres über ihn in den Studien z. deutsch. Kunstgesch. Heft 137, S. 50—55). Steuerregister 1490, 1491, 1492 je VII β; 1500, 1501, 1502 je X β; 1508, 1519, 1520, 1522, 1523 je XII β.

Friedrich Öttinger, der Maler (Häuserbuch); Steuerregister 1508 V β; 1519, 1520 je VIII β; 1522 XII β; 1523 ohne Steuerangeabe genannt.

Andres Silbernagel, Malergeselle, 1502 erwähnt im Missivenbuch als aus Gemünden im Hunsrück stammend. Über diesen Meister, der mit wenig Glück mit dem Meister E. S. identifiziert wurde, vgl. Studien z. deutsch. Kunstgesch. Heft 137.

Hans Baldung. Die neuesten archivalischen Forschungen über diesen Meister, die alles, was aufzufinden war, enthalten, vergleiche in den Freiburger Münsterblättern I (1905) S. 42 und III (1907) S. 86. Zum Teil sind diese Mitteilungen äußerst wichtig für die Biographie des Meisters.

Helmuth Th. Bossert.

Besprechungen.

W. Pinder. Mittelalterliche Plastik Würzburgs. Versuch einer lokalen Entwicklungsgeschichte vom Ende des 13. bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts. Würzburg, Curt Kabitzsch (A. Stubers Verlag) 1911.

Nach einer kurzen Würdigung der Kunst des 14. Jahrhunderts nennt der Verfasser die literarischen Quellen, an Hand deren wir uns ein ungefähres Bild des ehemaligen Reichtums der Würzburger Plastik und eine Vorstellung von der Menge des Zerstörten machen können. Wesentliches ist aus der Zeit der Monumentalplastik nicht erhalten; P. glaubt auch nicht an einen selbständigen Anteil Würzburgs an dieser Epoche. An die Spitze seiner Untersuchungen stellt er eine Analyse des Grabmals Gottfrieds I. von Spitzenberg, dessen Entstehung um 1200 angesetzt wird, und das trotz seines künstlerischer Abstandes von den gleichzeitigen sächsischen Bischofsgräbern in der Bildung des Kopfes Qualitäten besitzt. Des Verfassers grundsätzlicher Stellung den Siegeln gegenüber möchte ich außerordentlich gerne beipflichten. Jedoch solange uns auch nicht für einen einzigen Fall die Identität der Siegelverfertiger mit Bildhauern authentisch bezeugt ist, kann ich dies nicht tun. Ich bezweifle darum auch die Berechtigung einer eingehenderen Behandlung der Siegel in einer Geschichte der Plastik und vermag in ihnen nur — was der Verfasser im Grunde ja auch nur tut — einen ungefähren Anhalt für den jeweiligen Zeitstil, aber einen nur bedingt zuverlässigen bei der oft archaisierenden Tendenz in ihrer Anfertigung zu erblicken. Und vor allem, wer will sich unterfangen, nachzuweisen, daß Siegel wie der des Bischofs Reginhart 1181 oder der des Bischofs Hermann von Lobdeburg 1225 überhaupt Arbeiten von Würzburger Künstlern sind? Und wie soll es gar erst möglich sein, aus diesen, in jener Zeit doch höchstwahrscheinlich von umherreisenden Künstlern gefertigten Kleinkunsterzeugnissen auf eine »Glanzepoche«, eine gewisse, künstlerische Blütezeit Würzburgs zu schließen? Auf gar keinen Fall aber kann damit das Verhältnis der alten Bamberger Monumentalkunst zur Kleinplastik, das überhaupt stark zweifelhaft geworden ist, noch in irgend einer Weise deutlicher werden. Ist es

nicht auch merkwürdig, daß man weder in der Großplastik noch auch in dem Domkapitelsiegel von 1250 den doch in Bamberg um diese Zeit unleugbaren westlichen Einschlag fühlt? Als Werke der großen Bauplastik des 13. Jahrhunderts werden der Opferstock von St. Burkhard, der plastische Schmuck der Deutschhauskirche und der des ehemaligen Augustinerklosters in einem besonderen Kapitel vorgeführt. Der Opferstock von St. Burkhard wird etwa 1280 angesetzt, und sein Meister mit Recht als ein Kleinkünstler angesehen, der sich um die Jahrhundertmitte in Frankreich gebildet haben muß. Himmelfahrt Christi, Noli me tangere, Trinität und Verherrlichung Mariae sind auf den vier Seiten dargestellt. Nicht beizustimmen vermag ich des Verfassers Vergleich der Gewandbehandlung der Verherrlichung Mariae mit den Chorschranken der Halberstädter Liebfrauenkirche. Die Gewänder in Halberstadt zeigen viele, gekräuselte Falten, wobei das Stoffliche unbetont bleibt. Das Gewand der Maria am Opferstock dagegen hat verhältnismäßig wenige, einfache Falten, und der dickere, wollige Stoff ist klar als solcher gekennzeichnet. Auf Grund sehr eingehender baugeschichtlicher Vergleiche erblickt der Verfasser in den Plastiken der Deutschhauskirche einen älteren Wimpfener und einen jüngeren Oppenheimer Hauptmeister; den Meister der Konsolen und den der Gewölbeschlüsse. Die Plastiken werden in die Zeit um 1296—1302 verlegt. Ich gestehe, daß es weder ein Genuß, noch eine leichte Aufgabe ist, sich durch diese gewiß sehr zutreffenden, aber an einer virtuosen Gesuchtheit des Stils, wie der Argumentationen leidenden Untersuchungen hindurchzuarbeiten. In die gleiche Zeit fallen die — trotz der Vorbilder — merkwürdigen Köpfe mit Baldachinen darüber, vom Hauptportal des ehemaligen Augustinerklosters. Auch sie verleugnen ihren westlichen Ursprung nicht. Ein Vergleich der Siegel von 1304—1330 soll die Vorstellung der Wandlungen der Kunst zu Anfang dieses Jahrhunderts erhärten. In diese kritische Periode fällt die Entstehung der Dreikönigsgruppe, die bestimmt niemals zu einem Altare gehört hat. Sicher hat auch der Meister dieser Gruppe französische Monumentalkunst kennen gelernt. Allerdings gerade zu Amiens vermag ich außer dem doch nebensächlichen Motiv des Haltens des Kästchens keine Beziehungen zu finden. Ganz überzeugt bin ich von der frühen Datierung auch nicht. Bei aller Erinnerung an Monumentalkunst steckt doch schon enorm viel spezifisch Eigenartiges des 14. Jahrhunderts in ihr. Die Madonna hat mit der sensiblen, einzigen Mainzerin der Fuststraße nichts mehr gemein, und gar in der auf Taf. XIII abgebildeten Madonna, ehemals an einem Würzburger Hause befindlich, eine Replik nach einer Replik der Fuststraßenmadonna zu sehen, ist mir schlechthin unerfindlich. Im Gegensatz zu Börger und Rohe wird die Entstehung des Grabmals des Bischofs Mangold von Neuenburg und zwar mit durchaus überzeugenden Gründen in die Zeit um 1305 verlegt. Wie

dieses, so wird auch das Grabmal des Johanniterpriors Berthold von Henneberg einem sächsisch geschulten Meister zugeschrieben und mit guten Gründen werden die unleugenbaren Beziehungen zu dem Grabmal Ludwigs IV. in Reinhardsbrunn dargetan. Mit sehr viel Scharfsinn und schlagenden Beweisen wird der Grabstein Gottfrieds III. von Hohenlohe als diesem Bischofe gehörig zugewiesen und in die Zeit um 1330 verlegt. In ihm dokumentiert sich der vom Verfasser primitiv genannte Stil, der sich an Typen wie die Bronzeplatte des Evrard de Feuilloy anschloß. In seine Nähe rückt das Grabmal des Johann von Stern (1329 †) an der inneren Nordwand der Bürgerspitalkirche. Als das bedeutendste Werk dieses Stiles stellt sich aber der seltsame, mit den vor die Brust genommenen Armen und ergreifend gebildete Christus der Neumünster Krypta dar, der, etwa 1335—1340 entstanden, in die Endzeit dieser Epoche fällt. Zwei Grabmäler, vornehmlich das des Ekro von Stern und das des Bischofs Otto von Wolfskehl, bezeichnen die zwei verschiedenartigen Richtungen der »ersten Stufe des geschwungenen Stiles«. Beiden zeitlich voraus und innerlich nur dem letzteren verwandt geht das Monument des Bischofs Wolfram von Grumbach-Wolfskehl († 1333). Der Künstler knüpft an das im Grabmal Mangold von Neuenburgs schon Erreichte an und bringt seine im Westen erreichte größere Freiheit der Gestaltung hinzu. Ein typischer Vertreter des Geschmacks, die Gestalten in einer nur denkbar zulässigen Weise in der bekannten S-Form auszubiegen, ist der Ekro von Stern. Diese Mode war doch so außerordentlich verbreitet, daß man sich nicht so sehr wundern darf, sie in einem ungefähr gleichzeitigen Siegel, wie dem des Hermann von Lichtenberg wiederzufinden. Es steckt übrigens ungemein viel ornamentales Gefühl in diesem Grabmal des Ekro und selbst die Bizarrerien sind nicht so unbegründet, wie sie zunächst scheinen. So ist wenigstens der Anlaß für die starke Ausbiegung durch den unverhältnismäßig großen, ovalen und stark in die Rahmenfläche hineinragenden Schild gegeben. Wie fein folgt aber dann die geschwungene Linie des Körpers dem des Schildes. Mit einem ausgesprochenen Begriff für Stilisierung ist scheinbar alles aus den Windungen des Widderhorns des Wappens entwickelt: der Schild selbst, der Körper des Ritters, der doch höchst sonderbarerweise quergelegte, als Kopfkissen dienende Helm und dem entsprechend die Bildung des Hundes, auf dem der Ritter steht. Wie himmelweit ist das alles von dem einfach dem Zeitgeschmack folgenden Elektensiegel des Bischofs Hermann von Lichtenberg (1333—1335) entfernt! Um 1345—1348 soll das Grabmal des Bischofs Otto von Wolfskehl († 1345) im Dom, entstanden sein. Ob der Verfasser an die gleiche Hand wie die des Grumbachmonuments wirklich glaubt, konnte ich aus den Zeilen nicht herauslesen. Jedenfalls stimme ich seinen verschiedentlich ausgesprochenen Übereinstimmungen vollkommen zu; wenn auch der gewaltige Fortschritt in dem Wolfskehl-

Denkmale nicht zu leugnen sein wird. Unzweifelhaft gehört das Monument zu den besten dieser Zeit, und der Verfasser hat sehr recht, wenn er glaubt, daß kaum ein zweites Werk dieser Epoche Wucht mit aristokratischer, gewollter Eleganz so sehr vereint wie dieses. Voll und ganz zustimmen kann man dem Verfasser auch zu dem, was er über den ehemaligen Türstein des Bürgerspitals (Mus. Maxstr.), etwa 1350, sagt. Die Analyse wie die Einreihung dieses hochbedeutenden, plastischen Werkes ist geradezu mustergültig. Es stellt in der Mitte dar: die Trinität, rechts und links oben davon Johannes und Maria, unten das Stifterehepaar, Mitglieder der Sternschen Familie. Zweifelsohne sind Beziehungen und zwar auffallende der Trinitätsgruppe zum Wolfskehl-Denkmal vorhanden. Auch ich glaube für sie an die Hand desselben Meisters, ebenso wie für die ganze Anlage des Monuments. Die vier übrigen Figuren und das Wappen dagegen könnten nach meinem Gefühle sehr wohl von anderen Händen herrühren und zwar solchen, die der Kunstweise des Ekromeisters näherstanden. Ganz überzeugend sind auch die Beziehungen zu dem Denkmal Friedrichs III. von Hohenlohe († 1352) im Dome zu Bamberg. Mit vollem Rechte darf man hier von einem Meister reden. Leider blieben des Verfassers Versuche, den Namen dieses Meisters ausfindig zu machen, ergebnislos. Dagegen vermag er die Einwirkung seiner Kunst in dem Ritterkopf aus Oberzell (Mus. Maxstr.), etwa 1360, und dem weniger bedeutenden Grabmal des Heinrich von Seinsheim († 1360) im Domkreuzgang an der Außenwand der Sepultur darzutun. Als besonderes Charakteristikum der zweiten Stufe des geschwungenen Stiles ergibt sich ein erhöhtes Körpergefühl, das sich in der Betonung der Wölbung des menschlichen Leibes kundgibt. Als erstes Dokument dieser Stufe erblickt der Verfasser die angeblich aus der Deutschhauskirche stammende, nun verschwundene Madonna. So glücklich die Benennung und Charakterisierung dieser an sich ja allbekannten Eigenarten der Plastik dieser Zeit ist, so gesucht finde ich den Vergleich mit der Schmedestettschen Madonna der Erfurter Predigerkirche. Wozu auch? Datierung und Analyse ist unanfechtbar, und Madonnen mit ähnlichem Körpergefühl und gleicher Gewandbehandlung gibt es zahllose. Von ähnlichen Absichten, nur mit noch klarerer Betonung des Körpers, ist die aus Oberzell stammende (im Mus. Maxstr. befindliche) Madonna gebildet, die sehr richtig als fortgeschrittener angesehen und in die Zeit um 1370 gesetzt wird. Als Gipfel dieser Stilstufe stellt sich das Grabmal des Bischofs Albert von Hohenlohe dar, etwa 1375, im Dom, das der Verfasser ohne zureichende Gründe dem Meister der Madonna von Oberzell zuschreiben möchte. Als eine Synthese dieser beiden Stilstufen erscheint für mich die völlig zutreffend hier angereihte Madonna der Augustinergasse (etwa 1395). In einem »das nürnbergisch-thüringische Zwischenspiel« genannten Kapitel werden die Einflüsse von dorther an

Hand des Votifreliefs der ehemaligen Leprosenkapelle, eines Schmerzensmanns aus dem Neumünster (Mus. Maxstr.), einer trauernden Madonna ebenda und einer roheren Steinmadonna im südlichen Seitenschiff von St. Burkhard dargetan. Die Arbeiten fallen in die Zeit 1360—1380. 1377 wird der Grundstein zur Marienkapelle gelegt, und damit muß sich auch eine Bauhütte etabliert haben. Als deren früheste Erzeugnisse sieht der Verfasser zwei von einer Familie Schwarzburg gestiftete Reliefs, eine Mariae-Schiedung und eine Kreuzigung, an. Der Meister des Marientodes bringt ein neues Element nach Würzburg, und wird sich — wie auch ich glaube — an der damals so beliebten Tonplastik — vermutlich im Westen — geschult haben. Im Verfertiger des Kreuzigungsreliefs wird man wohl einen Würzburger, in die Hütte aufgenommenen Bildhauer zu erblicken haben und zwar — wie der Verfasser meint — einen aus der Schule des Albert von Hohenlohe-Meisters. Von den Portalskulpturen gehören jedenfalls einmal die Marienkrönung und dann das Weltgericht stilistisch am engsten zusammen. Anstatt eines Einflusses des Meisters der Kreuzigung möchte ich viel eher einen solchen des Meisters der Mariae Schiedung erblicken. Schon allein die Engel auf dieser Marienkrönung verweisen ebenso — wie dies das genannte Relief tat — auf Schulung an Tonmaterial und auch an ähnlichen Stoffen. Ich erinnere nur an die Binger Engel, die übrigens ebenso wie diese Würzburger in engstem Zusammenhange mit einem mir bekannten französischen Beispiele stehen, das, allerdings aus Holz, die überraschendsten Übereinstimmungen aufweist [1]). Sehr weit her holt der Verfasser die Vorbilder zum Weltgericht des West-Portals. Ich meine zeitlich. Chartres und Bamberg liegen doch ein wenig zu weit zurück. Schon eher ließe sich an eine Anknüpfung an das jetzt im Domkreuzgang zu Mainz befindliche Relief denken. Weisen doch auch noch andere Beziehungen lebhaft an den Mittelrhein. Entschieden die beste Leistung der Hütte ist die Verkündigung vom Nord-Portal, die der Verfasser in die Zeit etwa 1425 verlegt. Dem prachtvollen Verkündigungsengel entspricht eine liebliche und hoheitsvolle Madonna. Die Gewänder der beiden sind von beherrschter Einfachheit und schön gegebenem Faltenwurfe. Am konventionellsten, wenn auch entwickelter, ist Gottvater gebildet. Man glaubt die burgundischen Vorbilder mit Händen greifen zu können, und dies wird wohl auch bei einiger Mühe des Suchens gelingen. Die mehr oder minder gelungenen Repliken nach den drei Portalen werden vom Verfasser namhaft gemacht.

Seine Betrachtungen über die männliche Gewandfigur im frühen

[1]) Abgebildet in A. Germain: Les Néerlandais en Bourgogne. Bruxelles 1909. Gegenüber S. 92.

15. Jahrhundert eröffnet der Verfasser mit einer solchen über das Grabmal des Bischofs Gerhard von Schwarzburg († 1400), Dom. Wie der Meister der Madonna der Augustinergasse faßt der Künstler bei der Gestaltung dieses herrlichen Monumentes alles Gute und alles Entwicklungsfähige der vorausgegangenen Epoche zusammen. Es ist deshalb nicht zu verwundern, daß er keine Schule gemacht hat, wenn wir auch noch ein Werk von seiner Hand, den Konrad von Weinsberg, im Mainzer Dome besitzen. Mehr als sehr schwaches Ausklingen dieser eindrucksvollen Kunst kann man in den Grabmälern des Abtes Hermann Lesch von Hilgartshausen († 1408), St. Burkard, des Bischofs Joh. von Egloffstein († 1411), Dom u. a. nicht finden. Auch das vom Verfasser gerühmte Grabmal des Abtes Ernfried I. von Vellberg, Groß-Komburg Schenkenkapelle, ist doch nur ein kümmerlicher Reflex.

Für die Frühzeit der Entwicklung der Rittergrabmäler liefert Würzburg direkt keine Vorbilder. Doch ist es hier wohl angebracht, solche aus der Umgebung der Stadt für die Betrachtung heranzuziehen. Es sind dies die Denkmäler von: Konrad von Seinsheim († 1369) außen am Chor der Schweinfurter Pfarrkirche, Dieter von Hohenberg († 1381) aus der Schloßkapelle der Hohenburg (Homburg a. M.). In ihnen sieht der Verfasser noch »geschwungenen Stil« und betont mit Recht als das Entscheidende die vollständige Art der Plattenfüllung und die diagonale Entsprechung der Arme. Bei dem Grabmal des aus der Kapelle von Gröblingen bei Röllfeld stammenden Konrad von Bickenbach († 1393), jetzt im Nat.-Mus. München, glaubt P. an ein Frühwerk des Schwarzburgmeisters denken zu können. Zu einem fortgeschrittenen Typ, »der eine stämmige und wuchtige Breite« zeigt, »die mit ganz symmetrisch wallenden Stoffmassen arbeitet«, gehören die Denkmäler des Heinrich von Bickenbach (†1403) aus der Hohenberger Schloßkapelle, im Nat.-Mus. München, und das des Ludwig von Rieneck († 1408) in der Lohrer Stadtpfarrkirche. Ihnen entsprechen stilistisch die Platten des Ludwig von Hutten († 1414), im Kreuzgang von Himmelspforten und des Engelhard von Weinsperg (?) in der Dominikanerkirche zu Wimpfen. Mehr als es der Verfasser getan, kann man wohl auf die Beziehungen des Ludwig von Rieneck zu Gerhard von Schwarzburg hinweisen. Ich glaube sogar an ein und dieselbe Hand. Den Wimpfener Ritter dagegen halte ich trotz der offenbaren Beziehungen zum Ludwig von Rieneck seiner geringeren Qualität wegen eher für ein Werk eines Werkstattgenossen des Schwarzburgmeisters.

Einem fähigeren Gesellen dieses Meisters verdankt das Grabmal des Cunz von Haberkorn († 1421) im Nat.-Mus. München seine Entstehung. Einen Rückschritt bedeutet die flaue Platte des Martin von Seinsheim

(† 1434) Marienkapelle, die unter dem Einfluß der sich nun mächtig entwickelnden Malerei entstanden gedacht sein muß.

Aus keiner indigenen Kunst stammen die wenigen Frauengrabmäler. Sehr treffend entwickelt der Verfasser das frühst erhaltene aus dem Typ des betenden Engels vom Grabmal Joh. von Falkensteins († 1365), außen an der Chormauer der Arnsburger Klosterkirche, und die späteren wie das der Margaretha Fuchs († 1400) Himmelspforten - Kreuzgang, der Elisabeth von Rieneck in Lohr und der Katharina von Hutten aus den Oppenheimer Werken. Etwas über diese erhebt sich das der Anna Ziegel († 1407) Franziskanerkirche.

Im Anschluß an die Madonna der Augustinergasse ist die am Hause Johannitergasse 7 geschaffen worden. Wie sich dann aus dieser die der Vorhalle des Domes entwickelt, wird vom Verfasser sehr klar und überzeugend dargetan. Einige weniger bedeutende Madonnen werden im gleichen Kapitel besprochen.

In einem mit »Würzburg und der weiche Stil« überschriebenen Abschnitte wird gezeigt, daß Würzburg, dessen politische Zustände während dieser Zeit einer Weiterentfaltung der Kunst nicht förderlich sein konnten, nur unbedeutende Vertreter dieses Stiles aufzuweisen hat. Durch Analyse der Madonna der Michaelskapelle, der kleinen Pietà am Hause neben dem Johanniterbäcken, der Anna selbdritt im Neumünster, der Madonna des Bürgerspitals und der Dreikönigsgruppe von Ochsenfurt wird gezeigt, wie mit Abnahme der künstlerischen Kraft das Neue des Stiles unverstanden bleibt und eigentlich nur das Anorganische desselben nachgeahmt wird Von gleichem Geiste sind die Grabdenkmäler des Bischofs von Egloffstein († 1410), das des Abtes Eberhard Lesch von Hilgartshausen († 1436) in St. Burkhard und das des Bischofs Joh. von Brunn im Dome. Das einzig beachtenswerte Werk der Zeit die Madonna am West-Portal der Marienkapelle wird von dem Verfasser mit der Berufung des Eberhard Friedeberger in Verbindung gebracht und damit als mittelrheinisch angesehen. In einem besonderen Rückblick werden die Ergebnisse der Einzeluntersuchungen durch eine knappe, klare Schilderung des Ganges der Entwicklung gezogen. Ich kann mich nach der Durcharbeit durch dieses mit größtem Verständnisse, mit Exaktheit und reichem Wissen geschriebene Buch eines Bedauerns vor der tiefen Reverenz, die einer allein seeligmachenden Methode, dem Gipfel unserer Wissenschaft, gezollt wird, nicht erwehren. Wieviel gewönne dies Werk, wieviel fruchtbringender und brauchbarer erwiese sich die Fülle von Arbeit und Können, wenn schlicht und ungesucht chronologisch zusammengehörendes — natürlich soweit es dies auch künstlerisch tut — besprochen, die Entwicklung dargetan und die Bezüge aufgedeckt würden, anstatt daß

unter immer wieder neuen Kapiteln (vgl. die Überschriften) formale Tendenzen als Hauptsache dargetan werden.

Das Buch ist mit 56 guten Tafeln ausgestattet.

Habicht.

Sascha Schwabacher. Die Stickereien nach Entwürfen des Antonio Pollaiuolo in der Opera di S. Maria del Fiore zu Florenz. Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 83. Straßburg. J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel). 1911. 37 Tafeln.

Die Verfasserin dieser Studie hat nicht versucht, eine Entwicklungsgeschichte der italienischen Stickerei, die zu sehr interessanten Ergebnissen führen könnte, zu geben, um so mehr als bedeutende Künstler wie Botticelli, Raffaellino del Garbo, Squarzione, Bacchiacca, Vasari und andere mit Stickereientwürfen beschäftigt waren, sondern hat sich darauf beschränkt, die Stickereien nach Entwürfen des Antonio Pollaiuolo in der Florentiner Domopera zu besprechen.

Aus den Dokumenten ergab sich, daß Antonio Pollaiuolo der Maler-Bildhauer von der Arte dei Mercatanti in Florenz 1466 den Auftrag erhielt, für die Taufkirche S. Giovanni Entwürfe zu Stickereien anzufertigen, die das Leben des heiligen Johannes zum Gegenstande haben sollten.

Vier Gewänder, und zwar eine Kasel, zwei Dalmatiken und ein Pluviale aus weißem Brokat, sollten mit den Stickereien verziert werden. Die Zahl der Stickereien ist nicht überliefert. Schwabacher nimmt durch Rekonstruktion der Gewänder und Benutzung der vorhandenen Stickereien eine Zahl von 31 Stickereien an, von denen mehrere, darunter die Hauptdarstellung der »Taufe Christi«, nicht erhalten sind.

1480 erhält Pollaiuolo die letzte Zahlung für die Entwürfe. 1487 wird der Gesamtpreis für die Gewänder bezahlt.

Neun Sticker arbeiteten an der Ausführung der Arbeiten, der höchstbezahlteste ist ein Flame Coppino, ein Zeichen der Wertschätzung der niederländischen Wirkkunst.

Zeichnungen mit Darstellungen der Stickereien sind nur zwei erhalten, beide keine Vorlagen, sondern Kopien nach den Stickereien und beide nur als Schul- oder Kopistenarbeiten zu bezeichnen. »Zacharias tritt aus dem Tempel« im Kupferstichkabinett der Uffizien in Florenz und »Die Zöllner befragen Johannes« im Berliner Kupferstichkabinett. Bei letzterer spricht die gute Erhaltung, die mäßige Zeichnung und die Tatsache, daß die zur Übertragung nötige Durch-

lochung fehlt, von vornherein dagegen, daß sie als Vorlage gedient haben könne.

Im Hauptteil geht die Verfasserin nach kurzer Aufführung der Sticktechniken auf die kunsthistorische Besprechung der einzelnen Stickereien ein, die sie gründlich und gut durchführt.

Auf Grund der verschiedenen Geschicklichkeit in der Darstellung der Perspektive auf den Stickereien kommt die Verfasserin zu sehr plausiblen Datierungen der Arbeiten. Ebenso vermag sie die Rekonstruktion der Gewänder und die Verteilung der Stickereien überzeugend darzustellen.

Hanns Schulze.

Alfred Gudemann. I m a g i n e s P h i l o l o g o r u m. 160 Bildnisse aus der Zeit von der Renaissance bis zur Gegenwart. Gesammelt und herausgegeben von A. G. Druck und Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin. 1911.

Wie der Titel des angezeigten Werkes sagt, handelt es sich um eine Arbeit sowohl philologischer wie auch kunsthistorischer Art. Die starke Betonung des Porträts aber in unserer Zeit, die auch zutage tritt in der Aussonderung einer besonderen Porträtsammlung aus der allgemeinen Nationalgalerie, veranlaßt mich, über die kunstwissenschaftliche Seite einer Publikation vorliegender Art mich auszulassen.

B. A. Müller-Hamburg hat in der Berliner Philologischen Wochenschrift vom 14. Oktober 1911 besonders für ein philologisch orientiertes Publikum Gudemans Arbeitsweise und Zuverlässigkeit mit einer Fülle von B e i s p i e l e n durchweg richtig zensiert und nahm dadurch mir manches voraus, es werden sich darum unvermeidliche Wiederholungen finden. Man denkt nach dem von diesem Rezensenten beigebrachten Material, die Reihe der Fehler sei erschöpft, aber Müller beschränkte sich, wie er selber sagt, auf Beispiele. Ich gebe also der zusammenfassenden kunstwissenschaftlichen Betrachtung folgende Addenda voraus.

Von Richard Porson hätte man unbedingt das Hoppnersche Gemälde in der University Library von Cambridge photographieren lassen müssen, denn die beiden Stiche, die wir davon besitzen, zeigen erhebliche Abweichungen untereinander. Die Angabe, der Stich von Forcellini stamme aus der Lexikonausgabe, ist eine Ausdrucksmerkwürdigkeit, die Müller wohl dem Ausländer Gudeman zugute hielt. Warum fehlen bei Guarino die Vornamen Giovanni Battista? Schliemann wurde nicht, wie der Verfasser schreibt, in Neu-Oncken in Mecklenburg geboren, ein Ort, der meines Wissens nach nicht existiert, sondern vielmehr in Neu-Buckow in M. (Siehe die Selbst-

biographie von Schliemann, nach seinem Tode vervollständigt. Herausgegeben von Sophie Schliemann. Brockhaus. Leipzig 1892.)

Moriz Haupt hielt zu Lebzeiten streng darauf, Moriz, nicht Moritz, geschrieben zu werden.

Besser als das bei Gudeman gebrachte Porträt von Traube ist das vor seinen Nomina sacra 1907, dessen Reproduktion allerdings nicht leicht sein wird. Isaac Casaubonus, nicht Isaak, würde ich schreiben. (Siehe Isaac Casaubon von Mark Pattison. Second Edition. 1892. Oxford University Press.) Bei Villoisson Bibliothéque nationale et œuvres complètés müssen die Accents geändert werden. Ließ sich bei W. I. Sellar der Meister des Gemäldes nicht feststellen? Der Stich von Budäus findet sich z. B. in dem alten Porträtwerk von André Thevet, 1584, S. 551, was die letzte erreichbare Quelle zu sein scheint.

Für Erasmus brauchte man nicht einen späten Stich zu nehmen, es liegt das Bild von Quentin Massys vor und der Stich von Dürer, ich verweise auf die Bildnissammlung des Kupferstichkabinetts in Berlin.

Was aber den Schellhornschen Stich von Hemsterhusius angeht, so scheinen mir weder Tracht noch Gesicht der Vorstellung zu entsprechen, die man sich von einem feinsinnigen Gräcisten des 18. Jahrh. macht. Hier scheint ein ähnlicher Fall vorzuliegen wie bei Reuchlin und Boccacio, von denen ich später spreche.

Die Zitierweise G.s bei Boissonade ist irreführend. Es muß dort heißen: Photographie nach dem Gipsabguß der Medaille von David d'Angers im Musée d'Angers. Ich werde übrigens diesen Fall noch besonders behandeln. Das Winckelmann-Bildnis von Maron, das 1767—68 gemalt wurde, mußte nach dem Original in der Weimarer Galerie oder mindestens nach dem besten Stich, dem von L. Sichling, gegeben werden. (Vergleiche hierzu: O. Jahn, Biographische Aufsätze. 2. Aufl. 66, S. 81—87). Ein besseres Porträt von August Mau findet sich in der Leipziger Illustrierten Zeitung vom 18. März 1909 S. 556. Für Sir Richard Jebb siehe das Titelporträt in Caroline Jebb: Life and letters of Sir Richard Jebb, 1907. Ein sehr gutes Bild von Jacob Geel befindet sich, wie mir der Direktor der Leidener Bibliothek mitteilt, daselbst in dessen Zimmer. Es ist besser als das hier gebrachte und ist reproduziert in der Dissertation von Martha S. Hamaker: »Jacob Geel naar zijn brieven en geschriften geschetst«. Leiden 1907. . . .

Ich gehe über zur zusammenfassenden Betrachtung. Für die Bearbeitung von Ikonographien und weitergegriffen für die Publikation von Porträts überhaupt läßt sich eine allgemeine Norm, eine Forschungsmethode aufstellen, um einerseits zu dem gesuchten Bilde überhaupt, andererseits zu

dem zu publizierenden Exemplar zu gelangen. Vor allen Dingen muß der Philologe stets von einem kritisch geschulten Kunstwissenschaftler beraten werden. Der eine wird suchen, der andere prüfen.

Beginnen wir bei der Moderne, so müssen wir wohl Kunstwerke aus guten Händen, die wohlgemerkt nach Sitzung gefertigt sein müssen, Photographien vorziehen. Es muß aber streng darauf geachtet werden, daß nach dem Original und nicht nach Kopie oder Gipsabguß reproduziert wird. Gudeman hat uns so das gänzlich verwaschene Bild von Boissonade gebracht nach einem Gipsabguß, wo doch das Original mühelos im Musée de peinture usw. in Angers, wo das Oeuvre des Meisters zusammengetragen ist, zu erreichen war. Es wird auf Anfrage jederzeit photographiert. Auch die Medaille von C. Wachsmuth, gefertigt von T. Georgii, hätte der Verfasser kennen müssen, da diese vor wenigen Jahren in die Öffentlichkeit gekommen und, wie ich sehe, auch in der philologischen Literatur vermerkt wurde.

Wenn das Originalgemälde zugänglich ist, muß man vermeiden, Stiche zu bringen, besonders solche zweiter oder dritter Hand, da nicht nur das Ungeschick des Stechers, sondern auch die jeweilige Zeitmode zur Veränderung beiträgt. Letztere allein bietet schon Handhaben bei der Untersuchung, ob der Stich zulässig ist. Hier liegen bei Gudeman viele typische Fehler vor. So Gibbon, Bentley und der schon besprochene Winckelmann und Sellar. Daß die Bestimmung des endlich zu reproduzierenden Bildes selbst dann noch nicht einfach ist, wenn auch das Original gefunden ist, kann man ersehen aus Fällen wie Klopstock (vgl. Franz Landsberger: W. Tischbein, S. 140—141) und J. H. Voß, wo je zwei Familien Anspruch darauf machen, das Original zu besitzen. Hier muß die Arbeit des Kunstwissenschaftlers einsetzen, der unbedingt dem Philologen stets bei einer derartigen Arbeit und Auswahl zur Seite stehen muß.

Völlig ausgeschaltet müssen aber alle Porträts werden, für die keinerlei authentische Belege zu erbringen sind, so vor allem Reuchlin, der Boccaccio Gudemans und der Chrysoloras, denen man wohl auch den oben erwähnten Hemsterhusius beirechnen darf. Alle diese entbehren, wie schon Müller eingehend dargelegt hat, völlig der Zuverlässigkeit. Ich gehe hinweg über die Unmenge von Druckfehlern, die wohl als solche nicht mehr zu bezeichnen sind.

Um die Aufgabe erfolgreicher bearbeiten zu können, muß der Verfasser sich eingehend mit den Stechern der jeweiligen Zeiten befassen, dann werden auch die elementaren Irrtümer in der Feststellung der Künstlernamen fallen.

In der zweiten Auflage, von der Gudeman in seiner Einleitung schon spricht, die aber wohl einer völligen Neubearbeitung unterworfen werden

muß, möchte ich A. Michaelis sehen. (Vgl. z. B. die Leipziger Illustrierte Zeitung vom 18. August 1910, 3503, S. 276 oder den Katalog 1911 von E. A. Seemann, Leipzig.) Sollte man nicht auch das Porträt von R. Kekulé von Stradonitz bringen? (Vgl. die Ansprache von Eduard Gerhard. R. von Kekulé, am 9. Dezember 1910, 1911 zum 70. Winckelmanns-Feste, S. 3.)

Die allerdings erheblich größeren Kosten der neuen Bearbeitung dürften Autor und Verleger im Interesse des daraus für die Wissenschaft resultierenden Nutzens nicht scheuen.

Gustav Au-Jena.

Ausstellungen und Auktionen.

Die Grafton-Ausstellung in London. Oktober bis Dezember 1911. Der reichlich illustrierte Katalog von Roger E. Fry und Maurice W. Brockwell, in Großoktav, bietet eine gute Übersicht (1 Guinee). Diesmal waren viele bisher noch nicht gezeigte interessante Bilder aller Schulen ausgestellt. Der achteckige erste Raum war den frühen Italienern gewidmet. In dem darauf folgenden quer vorgelagerten großen Saal waren links die Italiener der Blütezeit, rechts besonders englische Bildnisse des 18. Jahrh. und die Rembrandts untergebracht; in dem langen mittleren Saal links holländische Landschaften, rechts die nordischen Primitiven; der letzte Saal macht den Beschluß mit holländischen Zeichnungen links und englischen Landschaftsaquarellen rechts, am Ende aber den vier Tafeln von Van der Goes aus Edinburgh. Wir heben nur die besonders beachtlichen Bilder hervor.

Achteckiger Saal: frühe Italiener.

2. Jac. del Sellaio. Cassonemalerei mit Amor und Psyche (C. Brinsley Marlay). Helle Malerei; ausdruckslose Gesichter.

3. »Giotto«. Halbfigur des segnenden Christus, groß, auf Goldgrund (Lady Jekyll). Sehr würdevolles Bild aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrh.

5, 6, 8, 9. Duccio. Vier Darstellungen aus dem Leben Christi. Von dem Altar des Sieneser Doms (R. H. Benson).

7. Masaccio. Thronende Madonna mit vier Engeln, auf Goldgrund. Mit pseudo-kufischen Inschriften. Mittelbild des Altars von 1426 im Carmine zu Pisa (Rev. A. F. Sutton). Helle, warmbraune Modellierung; ruhiger Ausdruck der Maria; lebendiger der des Christkindes; schöne große weiche Falten; die Hände etwas einförmig und hölzern gezeichnet, doch voller Ausdruck in der Bewegung. Der Nimbus des Christkindes sitzt horizontal auf, die übrigen Nimben vertikal.

10, 12. Signorelli. Bruchstücke aus einer Taufe Christi (Sir Fred. Cook, Bart.).

11. Bartol. Vermejo. Hl. Michael mit einem knienden Stifter. Bezeichnet (Sir Jul. Wernher, Bart.).

14. Bartol. Montagna. Madonna, Halbfigur vor feiner Landschaft (Sir Will. Farrer †, aus der Samml. Bonomi-Cereda).

15. »Gozzoli«. Große Madonna mit Engeln, auf gepunztem Goldgrunde (Henry Wagner). Von einem umbrischen Nachahmer Gozzolis (Berenson).

16. Bramantino. Äußerst anmutige und farbentiefe kleine Madonna, Kniestück vor einer Brüstung. Hintergrund ein weiter, von Gebäuden umgebener Hof. Über rotem Kleide dunkelblauer, grün gefütterter Mantel (Graf Golubef, Paris). Aus der späteren Zeit.

21. Daddi. Großes fünfteiliges Altarwerk von 1348. In den Giebeln Christus und die vier Evangelisten (Sir Hub. Parry, Bart.). Wichtiges Hauptwerk von vortrefflicher Erhaltung. Schön abgewogene helle Farben. Untersetzte Gestalten, breite vierkantige Gesichter. Der Meister scheint aus der Schule Tadd. Gaddis hervorgegangen zu sein.

Großer Saal: Italiener der Blütezeit; Engländer des 18. Jahrhunderts; Rembrandt.

Links.

23. Piero di Cosimo. Hylas mit den Nymphen (R. H. Benson). Gute Landschaft; sorgfältige Ausführung der Pflanzen und Blumen.

24. Cima. Hl. Hieronymus (Maj. Kennard). Wasser, Pflanzen, Vögel fein und reizvoll durchgeführt.

25. Sodoma. Hl. Georg im Kampfe mit dem Drachen. Von 1518 (Sir Fred. Cook, Bart.).

26, 28. Filippino Lippi. Zwei wenig erfreuliche späte Cassonemalereien (Sir Henry B. Samuelson, Bart.).

27. Fra Bartolommeo. Große heilige Familie mit dem Johannesknaben, in Landschaft. Von 1509, aus dem Besitz der Familie Salviati (Countess Cowper). Zeigt wie dem Mönch, bei aller Schönheit der Komposition und der Färbung, der Sinn für das Familienleben fehlte.

29. »Altdorfer«. Jesus, von Maria Abschied nehmend. Von großer Farbigkeit und Plastik, deren letztere in der Reproduktion nicht genügend hervortritt (Sir Jul. Wernher, Bart.). Sicher von Wolf Huber wegen der vollständigen Übereinstimmung in Typen, Zeichnung und Färbung mit dessen Kreuzesaufrichtung Nr. 1417 der Wiener Galerie, worauf die Gruppe der ohnmächtigen Maria links mit der entsprechenden Gruppe des vorliegenden Bildes zu vergleichen ist, und der

Kreuzigung in derselben Galerie. Altdorfers Malweise ist viel fetter, sein Geschmack überdies ein weit feinerer. Etwas gewöhnliche Typen. Christus in rotem Gewande, die neben Maria kniende Frau in weißem Gewande mit blauen Schatten. Johannes in leuchtendem Rot. In dem Ruinenbau sind stark durchgebildete Reliefs eingelassen; links und rechts davon Durchblicke in eine tiefer liegende Landschaft; links rot gefärbte, sich türmende Wolken.

30. Battista del Dosso. Szene aus dem Rasenden Roland (Earl Brownlow). Von leuchtender Farbigkeit und dunkler Modellierung.

31. »Cranach d. Ä.« Venus, klein (Henry Oppenheimer). Cranach d. J.

32. Andrea del Sarto. Cassonemalerei (Countess Cowper).

33, 35. Pontormo. Zwei Seitenbilder eines Cassone (Countess Cowper).

34. Giampietrino. Magdalena, Halbfigur auf dunklem Grunde (Sir George Donaldson).

36. Mail. Schule 16. Jahrh. Johannes der Täufer, nach Leonardo. Klein (Earl of Crawford).

Rechts.

37. Gainsborough. Halbfigur eines jungen Mädchens in großem Hut, im Freien. Um 1782 (Lord Michelsam).

37 A. Reynolds. Weibliche Halbfigur (Lord Hylton). Zeit der Vollreife.

38, 40. Guardi. Große venezianische Phantasiereduten, Gegenstücke (Alfred L. de Rothschild). Frühe Zeit, dekorativ, etwas bunt.

39. Poussin. Bacchanal. Durch Tizians Bild in Madrid beeinflußt. (F. Cavendish Bentinck.) Von heller Färbung.

41. Romney. Weibliches Bildnis in großem Hut, im Freien sitzend. Kniestück. Von 1786 (Lord Michelham). Für die kräftige Gestalt erscheint der Rahmen zu eng abgeschnitten.

42. Watts. Mrs. Bentinck mit ihren drei Kindern. Lebensgroßes Kniestück. Von 1857 (F. Cavendish Bentinck).

43. »Tizian«. Judith mit ihrer Magd, Halbfiguren auf dunklem Grunde (Lord Walsingham). Etwas hart; nach dem gelben Umschlagetuch der Begleiterin vielleicht von Savoldo.

44. Tintoretto. Der alte Luigi Cornaro in rotem, pelzbesetztem Gewande, Kniestück (Earl Spencer). Vorzüglich.

45. Reynolds. Zwei Damen, im Freien sitzend, Halbfiguren. Von 1767/68 (Marquess of Crewe). Schön.

46. Italienische Schule 16. Jahrh. Krieger, ganze Figur in Landschaft. Scheint durch Tizians Bildnis des Davalos in Kassel beeinflußt.

48. Romney. Mrs. Bosanquet mit ihren fünf Kindern, in ganzer Figur (Major L. A. Bosanquet). Aus der letzten Zeit.

51. Rembrandt. Bildnis seines »Vaters«. Bezeichnet und von 1631 datiert. Bode Nr. 544 (Mrs. Fleischmann).

52. Goya. Die Schauspielerin Zarate in schwarzem Kleide auf gelb bezogenem Divan sitzend, Kniestück (Otto Beit). Ein Meisterwerk von sprechendem Ausdruck.

53. Goya. Graf del Tajo, Brustbild. (Galerie von Dublin.) Von feiner Charakteristik in dem abgestorbenen Blick.

55. Signorelli. Krönung der Maria. Lünette des 1507 für Arcevia gemalten Bildes (Mrs. Goodden).

57. Gainsborough. David Middleton, Halbfigur. Früher als Benj. Franklin bezeichnet (Marquess of Lansdowne).

58. »Rembrandt«. Der blutige Rock. Bode Nr. 555 (Earl of Derby). Von einem Schüler aus der ersten Hälfte der fünfziger Jahre.

59. »Rembrandt«. Die Köchin, Halbfigur. Bode Nr. 465. Von einem Schüler Rembrandts. Von außerordentlicher Farbigkeit, aber auch großer Gewöhnlichkeit im Ausdruck .

60. Rembrandt, Katarina Hoogsaet, Kniestück, sitzend. Bezeichnet 1657. Bode Nr. 454 (Lord Penrhyn). Eines der vollendetsten und lebensvollsten Bildnisse Rembrandts (Photogravüre am Anfang des Katalogs).

Mittlerer Saal: Holländer; nordische Primitive.

Links.

61. Rubens. Waldlandschaft bei untergehender Sonne. Mittelgroß (Earl of Northbrook).

62. Alb. Cuyp. Vieh nach dem Regen. Quadratisch. Mittelgroß (Rt. Hon. Lewis Fry).

64. Hobbema. Landschaft, bezeichnet: M. Hobbema, darunter: fecit 1665 (Alfr. C. de Rothschild).

65. Frans Hals. Brustbild eines Kriegers. Mit dem Monogramm und 1637 bezeichnet (Sir Edgar Vincent). Wahrscheinlich Studie für ein Schützenbild, hell gemalt, zu groß für den Rahmen.

66. Turner. Die Windmühle bei der Schleuse. Groß (Sir Fred. Cook). Hauptbild der früheren Zeit.

67. Kopie nach Rembrandts Mühle bei Mr. Widener. In Originalgröße (T. Humphry Ward). Dunkler und etwas weicher gemalt als das Original. Von einem vorzüglichen englischen Maler aus dem Anfang des 19. Jahrh. Die Bastion mit der Mühle wächst hier besser mit dem andern Ufer zusammen. Der Himmel nicht so warm wie auf dem Original, wo die

Zeit gleich nach Sonnenuntergang dargestellt ist, sondern etwa eine Stunde später; nur noch hoch am Himmel Helligkeit, der Horizont dagegen schon dunkel.

68. Ph. de Koninck. Sehr große Landschaft. Bezeichnet 1654 (Mrs. Bischoffsheim).

69. Jak. van Ruisdael. Landschaft. Bezeichnet 1652. Fast überreich an Einzelheiten. Vorzüglich erhalten (Mrs. Fleischmann).

71. »Herk. Segers«. Flußlandschaft (Edward Speyer). Erinnert, abgesehen von dem blaugrünlichen Ton, stärker an die Art van Goyens, als bei Segers zu erwarten wäre.

72. Benj. Cuyp. Fischerleute an der Meeresküste. Von leichter Farbigkeit (H. M. Fitz Herbert, Bart.).

75. »Rembrandt«. Große Flußlandschaft (Lady Wantage, früher bei Lord Overstone). Schon vom Katalog als ein unzweifelhafter und vorzüglicher Koninck bezeichnet.

77, 78. Terborch. Zwei Gegenstücke (Earl of Northbrook).

79. Cavazzola. Bildnis in Halbfigur vor blühendem Myrthenbaum. Oval. Mit der Inschrift in Goldbuchstaben: Clarior hoc pulcro in corpore virtus (Sir George Donaldson). Schon die Inschrift spricht dafür, daß es sich um die Darstellung einer jungen Frau handelt, nicht — wie der Katalog meint — um die eines jungen Mannes. Von außerordentlich kraftvoller Wirkung und sorgfältigster Ausführung. Es ist sehr zu bedauern, daß dieses hervorragende, rätselhafte Bild nicht mit abgebildet ist. Die ernste und schöngebildete Gestalt in Schwarz hält freilich den Knauf eines Schwertes und ihr hellbraunes Haar ist kurz geschnitten und fällt frei hinunter; dafür aber trägt sie ein bis unter die Achseln reichendes Mieder, worunter das feine Hemd hervorschaut und worin zwei weiße Blüten stecken. Zu den träumerischen Augen unter hohen Brauen steht der sinnliche Mund mit seinen vollen Lippen in einem eigentümlichen Gegensatz. Die tiefen Schatten sind breit, weich modelliert.

80. Nic. Maes. Halbfigur eines Greises in Schwarz. auf dunklem Grunde (Sir George Donaldson). Um die Mitte der fünfziger Jahre, somit aus der Blütezeit des jungen Meisters.

Rechts.

81. »Holbein«. Herzog von Suffolk († 1545), Kniestück (Lord Wimborne). Gutes Bildnis von einem englischen Schüler Holbeins.

82. »Giorgione«. Bildnis eines Kunstfreundes, nicht des Jac. Sansovino; Halbfigur (Marquess of Lansdowne). In der Art Carianis oder dergl.

83. Kopie nach Leonardos Mona Lisa (Earl of Malmesbury). Schwach, mit russigen Schatten, ganz schlecht im Ausdruck. Eine der drei in England befindlichen Kopien des Bildes.

83 A. Reynolds. Mrs. Hardinge, Kniestück im Freien. Von 1778 (Marquis of Clanricardo).

84. »Rubens«. Brustbild eines jungen Geistlichen. Von 1622. Gutes Bild der Antwerpener Schule (A. E. G. Pritchard).

85. Franç. Clouet. Diane de Poitiers († 1566), in der Badewanne sitzend, der nackte Oberkörper sichtbar. Auf der Badewanne bezeichnet: Fr. Janetii opus (Sir Fred. Cook, Bart.). An die Art seines Landsmannes P. Aertsen erinnernd, doch glatter.

86. »Luc. van Leiden«. Halbfigur eines jungen Mannes. Von 1528. Das »L« falsch (Mrs. Alfred Morrison). Etwas an die Art des Bruyn erinnernd.

87. »Mabuse«. Madonna in Nische, mittelgroß (Earl of Northbrook). Von einem Brügger Meister.

88. »Memling«. Triptychon (Mrs. Alfred Morrison). Kopie oder Nachahmung.

89. J. van Cleve d. j. Männliches Brustbild (Earl Spencer). Kein Selbstbildnis.

90. »R. van der Weyden«. Brustbild angeblich des Lionello d'Este, in schwarzem Oberkleid über rotem Rock, mit einem kleinen Hammer in der Rechten, auf weißem Grunde. Auf der Rückseite ein Sinnbild der Este (Rt. Hon. Sir Edgar Speyer, Bart.). Trotz vortrefflichen Ausdrucks auffallend flach, ohne Leuchtkraft in der Farbe. Nicht von Weyden; ob Kopie nach ihm?

91. Deutsch, 16. Jahrh. Halbfigur eines häßlichen alten Weibes in braunem Kleide mit gelben Streifen, auf dunklem Grunde (Rt. Hon. Lewis Fry). Gemahnt an die Zeit der Wiedertäufer in Münster. Von Aldegrever?

92. »Dirk Bouts«. Der hl. Lukas, die Madonna malend. Nach dem Katalog wohl mit Recht eher Aalbert Bouts (Lord Penrhyn).

93. Steen. Selbstbildnis, die Mandoline spielend (Earl of Northbrook). Das bekannte Hauptbild.

94. Mich. Sweerts. Bildhaueratelier. 1651 (?) (Sir George Donaldson). Überstarke Modellierung.

95. Steen. Der Bürgermeister von Delft mit seiner Tochter. 1655 (Lord Penrhyn).

99. Steen. Schlechte Gesellschaft (Mrs. Fleischmann).

Schluß-Saal: Holländische Zeichnungen; englische Aquarelle; Hugo van der Goes.

Im Vorraum.

100. Hogarth. Mrs. Fitz Herbert † (1753). Halbfigur (Sir H. M. Fitz Herbert, Bart.).

103. »Primaticcio«. Diana und Actäon. (Lord Middleton) Großes figurenreiches Bild.

104. Alb. Cuyp. Die Belagerung von Breda. Mittelgroß (Lord Penrhyn).

Im Saale links.

106. »Velazquez«. Lachender Trommler. Kniestück (Earl of Plymouth).

109. Siberechts. Große Landschaft. 1690 (Sir Fred. Cook, Bart.).

Eine Auswahl ausländischer Zeichnungen aus dem Besitz von I. P. Heseltine.

Rechts.

Eine Auswahl älterer englischer Landschaftsaquarelle, besonders von Rooker, Gainsborough, Alex. Cozens, John R. Cozens, Girtin, Turner, Rowlandson, Blake, Will. Pearson, Dav. Cox; besonders die Wharfedale Drawings, die Turner 1818 für Walter Fawkes ausführte, von Mitgliedern der Walpole Society dargeliehen.

Am Ende des Saales.

153, 155. Claude Lorrain. Zwei Landschaften (Marquess of Bute).

154. Tizian. Diana und Aktäon. Groß (Earl Brownlow). Aus späterer Zeit.

218—221. Van der Goes. Die vie Flügelbilder des für Sir Edward Bonkil gemalten großen Madonnenaltars. (Aus dem Kgl. Schloß Holyrood in Edinburgh.) Muß um das letzte Lebensjahr des Künstlers († 1482) gemalt sein, da der 1473 geborene Prinz mindestens als neunjährig erscheint. Die drei fürstlichen Bildnisse offenbar nach Vorlagen, nicht nach dem Leben gemalt. Der Hauptanziehungspunkt der Ausstellung.

W. v. Seidlitz.

Die Sammlung Weber. Mit dem Verkauf der Sammlung des Konsul Weber in Hamburg hat Deutschland seine umfassendste private Gemäldesammlung verloren. Der museumsartige Charakter, das Bestreben, einen Gesamtüberblick über die Geschichte der europäischen Malerei zu geben, ferner die Liberalität, mit der der Besitzer seine Sammlung der Öffentlichkeit zur Ver-

fügung stellte, und nicht zuletzt der sehr gediegene, wissenschaftliche Katalog Woermanns haben der Galerie Weber einen Ruf verschafft, der mit der Qualität des Ganzen nicht mehr in Einklang zu stehen scheint. Es ist fraglos, daß es an Meisterwerken nicht fehlte, daß mehr noch kunstgeschichtlich interessante Bilder vorhanden waren, aber man kann auch nicht verkennen, daß viel Ballast mitgeführt wurde, manches minderwertige und zweifelhafte dazu dienen mußte, Lücken zu füllen, wo besseres nicht leicht erreichbar war. Es soll mit dieser Feststellung keineswegs die bewundernswerte Sammeltätigkeit des Konsul Weber herabgesetzt werden, denn es liegt in den Verhältnissen selbst begründet, daß ein Riesenwerk, wie er es sich vorgenommen und innerhalb eines Menschenalters vollendet hatte, heut nicht mehr in idealer Weise zu erfüllen war. So kann man es begreifen und billigen, daß die Hamburger Museumsleitung es ablehnte, die Galerie als ganze zu übernehmen, und es vorzog, in der öffentlichen Versteigerung nach Möglichkeit die wertvollen Stücke der Sammlung zu erwerben und sie der Stadt, der sie so lange gehörten, nun für immer zu sichern.

Das an Marktwert höchststehende Stück der Sammlung, das Marienbild des Mantegna, wurde um einen so enormen Preis einem Pariser Händler zugeschlagen, daß es wohl für Europa verloren sein wird und den Weg nach Amerika gehen muß. Als Kuriosität mag übrigens erwähnt sein, daß mit 590000 Mark, die für das Bild gezahlt wurden, die höchste Summe erreicht ist, die bisher überhaupt in einer öffentlichen Versteigerung erzielt werden konnte. Die Preisbemessung war auch sonst recht hoch bis auf wenige Ausnahmen wie das große, durchaus charakteristische und voll bezeichnete Madonnenbild des Marco Palmezzano (No. 31), das um die geringe Summe von 8200 Mark zugeschlagen wurde. Die Provenienz aus der Sammlung Weber bedeutete für viele geringere Werke eine Preissteigerung um das mehrfache ihres Wertes. Trotzdem konnten sich die öffentlichen Sammlungen Deutschlands in vielen Fällen mit gutem Erfolg an der Steigerung beteiligen. So erwarb das Berliner Kaiser Friedrich-Museum in dem altfranzösischen Flügelaltärchen (No. 3) das kunsthistorisch vielleicht interessanteste und wichtigste Stück der Sammlung. Es gehört in die Gruppe jener Werke von Künstlern des burgundischen Hofes, die Dvořák in seinem »Rätsel der Brüder van Eyck« behandelte, und läßt sich mit Sicherheit in das letzte Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts datieren. Schwieriger ist die Feststellung der Provonienz, jedoch hat die angebliche Herkunft aus Dijon manches für sich.

Der historischen Anordnung des Kataloges folgend kommen wir auf ein Flügelaltärchen aus der Richtung des sog. Meister Wilhelm (No. 4), das in Cöln im ersten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts entstanden sein dürfte, das aber durch weitgehende Übermalungen stark geschädigt und in manchen

Teilen ganz seines ursprünglichen Charakters beraubt ist. Die von Tschudi als Kopie nach einem verschollenen Werke des Meisters von Flémalle bezeichnete Messe des heil. Gregor trägt die Jahreszahl 1510, die sich mit dem Stil des Bildes, der auf die Mitte des 15. Jahrhunderts zurückweist, schwer vereinigen läßt. Daß die Komposition erst im Anfang des 16. Jahrhunderts von einem späten Nachfolger des Flémallers geschaffen sein sollte, wie der Katalog annehmen möchte, scheint ausgeschlossen zu sein. Auf ein zweites Exemplar der Komposition in Lissaboner Privatbesitz hat Friedländer hingewiesen. Die beiden Köpfe der Maria und des Johannes (No. 7 und 8), die Ausschnitte aus einer Kreuzigung Christi sind, gehören gewiß nach Süddeutschland, jedoch ist ihre Bestimmung auf den Meister der heiligen Familie, die von Thode ausgeht, nicht genügend sicher begründet. Eher wird man die stilistische Zusammengehörigkeit der Halbfigur der heil. Barbara (No. 9) mit den Werken des von Thode fälschlich so genannten Berthold Landauer anerkennen können. Dieses Bild zeichnet sich übrigens durch seinen guten Erhaltungszustand aus. Im Gegensatz zu den übrigen altdeutschen Bildern hat es seinen echten Goldgrund bewahrt. Recht störend ist der erneuerte Goldgrund bei der Kreuzigung, die zu dem großen Heisterbacher Altar gehörte (No. 12) und besonders bei der Himmelfahrt Christi vom Meister des Marienlebens (No. 13), bei dem die Figuren wie silhouettiert, und die Konturen natürlich nicht zum Vorteil verändert sind. Der Erzengel Michael, der sehr wohl von dem Meister des Liesborner Altars herrühren kann (No. 18), wurde von dem westfälischen Landesmuseum zu Münster erworben.

Unter den Italienern des 15. Jahrhunderts war der von Knapp zu Unrecht angezweifelte, späte Mantegna (No. 20) das Hauptstück. Ziemlich gering waren die beiden florentinischen Madonnenbilder (No. 22 und 23), die Abbildung des letzteren im Katalog erweckt Erwartungen, die das Original, das in die Stilrichtung des frühen Botticelli gehört, nicht erfüllt. Erstaunlich war es, daß die große Lünette mit Gottvater (No. 24), ein charakteristisches Werk der Peruginoschule, nur 1400 Mark erzielte. Kunsthistorisch außerordentlich bedeutend ist das Bild des Jacopo de' Barbari mit dem Alten, der ein Mädchen liebkost (No. 26) Mit Namen und Merkurstab voll bezeichnet und 1503 datiert, in der Formengebung den bekannten Stichen unmittelbar verwandt, bedeutet dieses Bild das wichtigste Dokument zur Kenntnis des interessanten Meisters, und es ist zu hoffen, daß eine öffentliche Galerie sich das Werk, das in den Besitz eines englischen Kunsthändlers überging, noch zu sichern vermag. Ein sehr sympathisches Werk des Lorenzo di Credi besaß die Galerie Weber in der Himmelfahrt des heil. Ludwig (No. 32).

Den Beginn der deutschen Gemälde des 16. Jahrhunderts macht die Darstellung Christi im Tempel (No. 36), die 1500 datiert in des älteren Holbein Frankfurter Werkstatt entstanden ist. Die Komposition gehört sicher dem Meister, auch die Typen sind dem Vorrat seiner Skizzenbücher entnommen, aber die Hand Holbeins selbst ist nirgends zu entdecken. Die Zugehörigkeit der Tafel zu dem großen Frankfurter Dominikaneraltar, die von vornherein wahrscheinlich wäre, hat sich bisher nicht erweisen lassen. Es existiert übrigens auch eine Zeichnung der Komposition, die aus der Sammlung Habich in Göttinger Privatbesitz überging. Auch diese kann aber nicht als Originalarbeit Holbeins angesprochen werden, sondern ist eine Werkstattwiederholung, die nach dem Bilde angefertigt wurde. Jedenfalls ist es mit Freude zu begrüßen, daß das Gemälde in die Hamburger Kunsthalle überging, und so der Kunstforschung, die sich mit der schwierigen Frage der Frankfurter Werkstatt des älteren Holbein noch öfter auseinanderzusetzen haben wird, dauernd zugänglich bleibt. Steht dieses Gemälde dem Meister, dem es zugeschrieben wird, entschieden nahe, so ist das Marienbild, das der Katalog mit Sicherheit Dürer selbst zuweist (No. 37), eine Fälschung vom Anfang des 17. Jahrhunderts. Eher noch als dieses Werk eines späten Nachahmers könnte das Sebastiansmartyrium (No. 38), das das Berliner Kaiser Friedrich-Museum erwarb, mit Dürer in Verbindung gebracht werden. Die Bestimmungen auf Altdorfer und Baldung sind mit Sicherheit abzulehnen. Es gehört in den Kreis jener aus der Schongauerschule hervorgehenden Werke, für die abwechselnd die Namen Dürer Grünewald, Wechtlin in Vorschlag gebracht werden, und die jedenfalls mit den Werken des jungen Dürer am meisten Berührungspunkte aufweisen. An der 1535 datierten Grabtafel des Bürgermeisters Sebastian Welling von Martin Schaffner (No. 39) ist vor allem der mit der alten Bemalung erhaltene Originalrahmen zu rühmen, ein Tabernakel in Renaissanceformen, das formal und koloristisch mit dem Bilde selbst vorzüglich zusammengeht. Daß das kleine, hübsche Bildchen des Amor mit der Honigscheibe von Cranach (No. 40) nur das Fragment eines Venusbildes ist, darf kaum bezweifelt werden. Ebenfalls ein Fragment und nicht nur anscheinend oben beschnitten, ist der Christus am Ölberg von Burckmair (No. 45). Das Berliner Kupferstichkabinett besitzt eine Federskizze der Ölbergszene, die die ursprüngliche Komposition, die im Gemälde einige Veränderungen erfahren haben würde, zu geben scheint. Recht schlecht erhalten sind die beiden Portäts des Hans von Kulmbach (No. 46—47). Ein charakteristisches Werk des Hans Baldung Grien, die 1514 datierte Maria (No. 48), wurde von dem Freiburger Museum erworben. Fälschlich als »Art Baldungs« beschrieben ist das kleine Bild mit der Allegorie auf Leben und Tod (No. 49), Es gehört in den Kreis der Nürnberger Kleinmeister. Das durch Restau-

ration recht entstellte Verkündigungsbild (No. 50) mit dem sicher falschen Monogramm Altdorfers hat mit dem Meister nichts zu tun. Stilistisch erinnert es am ehesten an Jörg Breu. Ebenso trägt das nicht sehr interessante Frauenporträt (No. 51) zu Unrecht das Zeichen des Regensburger Meisters. Unter den Bildern von Schäufelein war die späte, 1538 datierte Anbetung des Lammes (No. 56) entschieden das interessanteste. Um so mehr mußte es verwundern, daß dieses Bild um den sehr geringen Preis von 1700 Mark zugeschlagen wurde. Desto höher bewertet waren die großen, repräsentativen Porträts des 16. Jahrhunderts wie das Bildnis eines Herrn Riedler von Hans Müelich (No. 58), ein stattliches und sehr charakteristisches Werk des Meisters (1659 datiert), das die Hamburger Kunsthalle erwarb. Das männliche Bildnis No. 57 schreibt der Katalog dem Barthel Beham zu, obgleich nicht bemerkt ist, daß es sich um die gleiche Aufnahme handelt wie in dem gestochenen Porträt des Kanzlers Leonhard von Eck (Pauli 94 I. Zustand). Das Verhältnis von Bild und Stich ist nicht leicht zu bestimmen. Manches spricht dafür, daß das Bild das frühere ist, zunächst der äußerliche Umstand, daß der Stich die Aufnahme im Gegensinne gibt, dann daß das gemalte Porträt eine Halbfigur mit Händen gibt, während der Stich nur ein Brustbild ist, und die größere Aufnahme des Bildes mit den verschränkten Armen durchaus überzeugend wirkt. Auch daß der Dargestellte auf dem gemalten Bildnis wesentlich jünger erscheint, könnte angeführt werden. Dafür daß das Bild der Sammlung Weber das eigentliche Original des Behamschen Eckportäts ist, brauchen alle diese Erwägungen natürlich noch nicht zu zeugen. Es könnte Bild und Stich eine gemeinsame Aufnahme zugrunde liegen. Auch könnte das Original des übrigens mehrfach vorkommenden Porträts verschollen und auch das Webersche Exemplar nur eine Replik sein, wofür die nicht eben hohe Qualität des schlecht erhaltenen und darum schwer zu beurteilenden Porträts spricht.

Unter den Niederdeutschen des 16. Jahrhunderts stand der große Passionsaltar des Meisters von St. Severin (No. 62) voran, der bis auf den neuen Goldgrund nicht schlecht erhalten ist und in dem Bostoner Museum, an das er verkauft wurde, den Meister gut vertreten wird. Ein ganz ungewöhnlich gutes und liebenswürdiges Werk des älteren Bartel Bruyn, die heil. Familie mit dem heil. Gereon (No. 64), ein Werk der mittleren Zeit des Meisters von großem Reiz der Farbe und ausgezeichnetem Erhaltungszustand, war eine der besten Erwerbungen des Herrn von Nemes. Der hohe Preis von 45 000 Mark war ein Anzeichen für die allgemeine Schätzung, die dem kleinen Bilde zuteil wurde. Ein Spätwerk, das diese nicht ganz so erfreuliche Zeit des Meisters gut vertritt, mit der Darstellung der drei Stände (No. 66) erwarb das Bonner Provinzialmuseum. Dasselbe Museum

kaufte das kunsthistorisch sehr wichtige Klappaltärchen mit dem Bildnis des Peter Ulmer (No. 73), das Bartholomeus Bruyn bezeichnet und 1560 datiert ist. Da der ältere Bartel Bruyn zwischen 1553 und 1557 gestorben ist, ergab sich aus dieser Datierung die Zuweisung an den jüngeren Meister des gleichen Namens, den Sohn des älteren, und die Bestimmung seines Werkes könnte von hier ihren Ausgang nehmen. Der Hamburger Kunsthalle gelang es, sich das kleine weibliche Bildnis des jüngeren Ludger tom Ring (No. 72), eines der reizvollsten Bilder der Webersammlung, um den allerdings recht hohen Preis von 47 500 Mark zu sichern.

Unter den Niederländern des 16. Jahrhunderts waren die beiden dem Mabuse zugeschriebenen Madonnenbilder (No. 78—79) ziemlich unbedeutende Repliken häufiger vorkommender Kompositionen. Qualitativ recht hochstehend ist dagegen das jüngste Gericht (No. 80), das mit Sicherheit dem Meister des jüngsten Gerichts im Brügger Museum, also Jan Provost, zugeschrieben werden kann. Auch dieses ausgezeichnete Werk zählt zu den Erwerbungen der Hamburger Kunsthalle. Interessant durch die nur noch einmal in dieser Form vorkommende Bezeichnung Jakob Claiss, der identisch ist mit dem gewöhnlich sogenannten Jakob von Utrecht, ist das weibliche Bildnis No. 83. Ein Spätwerk vom Meister des Todes Mariae, die Kreuzigung mit Maria und Johannes (No. 84), erwarb das Bostoner Museum. Das kleine Bild des Christus bei Martha und Maria (No. 86) dürfte Barend van Orley mit Recht zugeschrieben werden. Recht gut und bezeichnend für den Künstler ist die Lautenspielerin des Meisters der weiblichen Halbfiguren (No. 96). Es ist nicht recht einzusehen, warum sie der Katalog einem Nachfolger des Meisters zuschreiben will. Wickhoffs Versuch der Identifizierung mit Jean Clouet ist wohl für erledigt anzusehen. Das männliche Bildnis Nr. 99 geht mit dem bekannten Porträt in München, das dem Joos van Cleeve zugeschrieben wird, gut zusammen. Das schöne Bild gelangte um einen hohen Preis in eine Hamburger Privatsammlung, während die Hamburger Kunsthalle das ebenfalls sehr stattliche Frauenporträt des Cornelis Ketel (No. 102) erwerben konnte. Der bekannte Antwerpener Schnitzaltar (No. 106), den Weber aus der Sammlung des Fürsten Peter Soltykoff in Paris erwarb, ist durch einen schokoladenfarbenen Anstrich arg entstellt.

Unter den Italienern des 16. Jahrhunderts begegnet der Name Tizians in Verbindung mit einer Berglandschaft (No. 111), die angeblich eine Signatur trägt. Sicherlich hat Tizian selbst mit dem Bilde, das in den Kreis des Schiavone gehören dürfte, nichts zu tun. In recht schlechtem Zustande befindet sich der heil. Hieronymus (No. 113), der von Lorenzo Lotto herrühren mag. Die Verkündigung des Palma vecchio (No. 115) war auf alle Fälle mit der Summe von 100 000 Mark unverhältnismäßig hoch bewertet.

An das Metropolitan-Museum wurde die große Beweinung Christi (No. 128), ein charakteristisches Spätwerk des Moretto, verkauft. Ein ziemlich flaues Bild und des Meisters nicht würdig ist das männliche Porträt (No. 133), das dem Tintoretto zugeschrieben wird. Der sogenannte Greco (No. 139) ist sicher italienisch und gehört in den Kreis der Bassano.

War das Interesse für die Seicentisten im allgeminen noch kein besonders großes, so setzte es um so mehr in Erstaunen, daß ein nicht eben bedeutendes Kreuzigungsbild des Sassoferrato (No. 148) den hohen Preis von 30 000 Mark erzielte. Dagegen konnte v. Nemes die recht schöne Tötung Abels von Salvatore Rosa (No. 150) um nur 4000 Mark erwerben. Ausgezeichnet war Tiepolo in der Sammlung vertreten mit den zwei Bildern der Kreuztragung und Kreuzigung (No. 159—160), die durch Abnahme des oben angesetzten Streifens noch an Wirkungskraft gewinnen dürften, und ebenso mit dem schönen, lebensgroßen Studienkópf eines Paschas (No. 162), der sicherlich als originale Arbeit des Meisters anzusprechen ist. Gegen diese Werke traten die beiden Bilder des Guardi (No. 165—166) weit zurück.

Das interessante, große Rundbild der Anbetung der Hirten von Ribera (No. 174) ging in die Sammlung Nemes über. Das Bild ist voll signiert, und die Zuschreibung dürfte keinem Zweifel unterliegen. Den Stil des Velasquez vertritt recht gut das sogenannte Porträt der Infantin Maria Teresa (No. 176), eine Teilkopie des bekannten Bildes im Prado, das Justi als Bildnis der Infantin Margarete bestimmte. Weitere Wiederholungen befinden sich in Glasgow und Wien. Alle diese Repliken sind gewiß im Atelier des Velasquez entstanden, aber die Qualität des Weberschen Bildes, in dem übrigens wie in dem Original des Prado der Kopf der künstlerisch geringste Teil ist, schließt es aus, an die Hand des Meisters selbst zu denken. Von den beiden sogenannten Murillo schreibt Loga die Maria als Himmelskönigin (No. 179) dem Sebastian Gomez Mulatto, dem Sklaven des Meisters, zu, die Rückkehr der heil. Familie (No. 180) dem Esteban Marqués. Die dem Mateo Cerezo zugeschriebene heil. Cäcilie (No. 182) ist eine italienische Arbeit im Stile des Carlo Dolci. Von den drei Goya-Bildern setzt das erste der Bestimmung große Schwierigkeit entgegen. Die kleine Maja mit den roten Schuhen (No. 184) würde man ohne die Signatur eher dem Pietro Longhi als dem Goya zuschreiben. Der Verdacht der Fälschung ist nicht ganz von der Hand zu weisen. Das Bildnis des Don Tomas Perez Estala (No. 185) ist ein sicheres und prachtvolles Meisterwerk Goyas, zu dessen Erwerb man die Hamburger Kunsthalle beglückwünschen kann. Die Revolutionsszene (No. 186) gehört zu der Gruppe von Bildern in der Art des Goya, die man sich gewöhnt hat, dem Lucas zuzuschreiben, ohne daß man eigentlich sichere Gründe für die Attribution hätte, die sogar auf tatsäch-

liche Schwierigkeiten stößt. Immerhin ist der Farbenauftrag der Art des Goya fremd, in den grauen Tönen des Hintergrundes ist eine nicht zu übersehende Härte, und die Erfindung hat nicht die Verve und Schlagkraft der guten Kompositionen Goyas selbst. So wird man zum mindesten das Bild, zusammen allerdings mit einer ganzen Gruppe anderer, mit einem Fragezeichen zu versehen haben.

Von Rubens besaß die Sammlung ein sehr schönes Porträt der Helene Fourment (No. 188), eine eigenhändige Arbeit, von deren Reizen die Ungersche Radierung im Katalog, die zumal den besonders schönen Hintergrund willkürlich verändert, keine Vorstellung gibt. Alle Vorzüge der eigenhändigen Ausführung besitzt ebenso die Farbenskizze zu dem aus dem Freisinger Dom stammenden Altarbilde der Münchener Pinakothek (No. 192), dessen Darstellung neuerdings durch Ludwig Burchard als die Himmelskönigin Maria gedeutet wurde (Kunstchronik, N. F. XXIII, 330). Das schöne Bild geht in die Sammlung Nemes über. Im Gegensatz zu Rubens war Van Dyck mit dem Bildnis der Geneviève d'Urfé, (No. 202) das aus Blenheim stammt, nicht eben glänzend vertreten. Von den Teniers war die unfreiwillige Rückkehr aus dem Wirtshause (No. 208) das beste Bild, charakteristisch für die Frühzeit der trinkende Bauer (No. 210), während der Bauerntanz (No. 212) recht verdächtig schien.

Die Qualität des männlichen Bildnisses von Franz Hals (No. 223) rechtfertigt den hohen Preis von 195 000 Mark, um den es v. Nemes erwarb, in keiner Weise. Das kleine Porträt (No. 224), das angelblich Descartes darstellt, kommt für den Meister nicht in Betracht. Ein reizendes und koloristisch mit seinem frischen Gelb und Rot besonders anziehendes Bild waren die Zwillingskinder (No. 229), die dem Jakob Gerritsz Cuyp zugeschrieben sind. Das Bild des Pieter Jansz Saenredam (No. 234) ist vor allem architekturgeschichtlich wichtig als Innenansicht der zu Anfang des 19. Jahrhunderts abgebrochenen Marienkirche in Utrecht. Die hübsche Flußlandschaft des Salomon Ruijsdael (No. 239) ist sicherlich früh und die Jahreszahl 1632 zu lesen, sie steht den Werken des Jan von Goyen noch sehr nahe, der mit dem ländlichen Wirtshaus (No. 232) besonders charakteristisch vertreten war. Ein qualitativ recht hochstehendes und für den Meister sehr bezeichnendes Bild war auch die Mondscheinlandschaft des Aert van der Neer (No. 243). Rembrandt wäre besser vertreten gewesen, wenn Weber nicht beim Erwerb der Ehebrecherin (No. 250) seinerzeit noch den wundervollen Pilger in Tausch gegeben hätte, den dann Moritz Kann besaß. Die Ehebrecherin, die aus Blenheim stammt, und die bei ihrem Bekanntwerden allgemein sehr günstig beurteilt wurde, kann unter keinen Umständen mit Rembrandt selbst in Verbindung gebracht werden. Sie hält dem Vergleich mit den berühmten Spätwerken des Meisters, denen

sie äußerlich nahe steht, in keiner Weise stand. Eine sichere Zuschreibung ist bisher allerdings nicht gelungen, aber daß es das Werk eines der späten Schüler Rembrandts ist, kann keinem Zweifel unterliegen. Sicher echt dagegen und eines der besten Werke der Frühzeit, etwa 1628 zu datieren, ist die Darstellung im Tempel (No. 248), eine sehr durchdachte und mit großer Sorgfalt vollendete Komposition, dem Paulusbilde von 1627 in Stuttgart nahestehend. Die Hamburger Kunsthalle ist jetzt Besitzerin des ausgezeichneten Werkes. Ebenfalls echt und mit der auf die Leydener Zeit deutenden Signatur versehen ist das nach 1630 entstandene Jünglingsporträt (No. 249). Dagegen hat der andere, mit der ganz unmöglichen Datierung 1635 versehene Jünglingskopf (No. 251), der mit Spätwerken Rembrandts verwandt ist und sehr wohl ein Werk des Bernaert Fabritius sein kann, mit dem Meister selbst nichts zu tun. Unter den Werken des Ostade stand qualitativ obenan das Spätbild eines Bauern im Fenster (No. 259), das der Berliner Sammler v. Pannwitz erwarb. Ein recht gutes und charakteristisches Werk der Frühzeit des Meisters, ein Einsiedler in der Hütte (No. 257), ging in den Besitz der Wiener Hofmuseen über. Eine falsche Signatur B. van der Helst trägt die Dordrechter Bürgerwehrversammlung (No. 262), ein geringes Bild, das schon kostümlich auf eine spätere Zeit weist und mit dem Meister nichts zu tun hat. Echt, aber recht dürftig war das kleine Damenbildnis des Terborch (No. 267). Die voll bezeichnete und 1653 datierte Landschaft des Cornelis Gerritsz Decker (No. 275) ist für den Meister ausgezeichnet und kann als eines seiner besten Werke gelten. Wichtig zur Charakterisierung des Künstlers ist das lebensgroße Pferdebild, eines der spätesten Werke des Paul Potter (No. 290), peinlich und trocken und das große Format nicht eben erfüllend. Trotzdem wird man es verstehen, daß die Hamburger Kunsthalle sich das Werk sicherte, das als ungewöhnliche Arbeit eines hervorragenden Meisters seine kunsthistorische Bedeutung besitzt. Ein gutes, wenn auch kompositionell nicht eben ansprechendes Werk des Jan Steen, die Vaterfreuden (No. 291), gehört zu der kleinen Gruppe der datierten Bilder des Meisters (1668). Pieter de Hoogh war nur durch eines der wenig sympathischen Spätbilder (No. 303) vertreten. Durch die seltene Bezeichnung J. Natus interessant war die Bauernstube (No. 318), ein im übrigen unbedeutendes Bild. Der Name Hobbema begegnete zweimal. Die Wassermühle (No. 321) ist eine sichere Fälschung des 18. Jahrhunderts. Das Bauernhaus (No. 322) mag echt sein, gehört jedoch zu den schwächeren Leistungen des Meisters.

Unter der kleinen Gruppe der späten deutschen Bilder verdient nur das Herrenporträt des Müncheners Edlinger (No. 353) hervorgehoben zu werden.

Die kurze Übersicht mag eine Anschauung von der übrigens ja wohlbekannten Sammlung geben, deren Gesamtbild allerdings durch eine große Zahl hier nicht erwähnter Gemälde nicht eben günstig beeinflußt wurde. Es ist heut zu spät, eine museumsartig vollständige Sammlung aus dem Nichts zu schaffen, selbst wenn außerordentliche Mittel zur Verfügung gestellt werden, was im Falle Webers nicht zutraf. Um so mehr aber ist zu bewundern, was geleistet war, und trotz aller kritischen Einschränkungen, die hier gemacht werden mußten, sah man nicht ohne einiges Bedauern den Aufbau dieser Sammlung zerstört, deren einzelne Teile, wie auch Friedländer in seinem Vorwort zu dem Versteigerungskatalog andeutet, nicht in allen Fällen geeignet sein werden, den Ruf des Ganzen zu rechtfertigen, für die um so mehr aber die schöne Auswahl zeugen wird, die Lichtwarck für das Hamburger Museum getroffen hat.

Curt Glaser.

Die Engel am französischen Grabmal des Mittelalters und ihre Beziehungen zur Liturgie.

Von K. Escher.

Emile Mâle hat in seinem für das Verständnis mittelalterlicher Kunst unentbehrlichen Buch: L'art religieux de la fin du moyen-âge en France, Paris 1908, der Grabmalkunst ein ausführliches Kapitel gewidmet, dabei auch die Bedeutung der Engel und die Parallelen mit der Liturgie gestreift. Folgende Zeilen verfolgen den Zweck einer erweiterten Darstellung dieses Themas. In keinem Lande bietet die Grabmalkunst so viele Aufschlüsse, so mannigfaltigen Stoff wie in Frankreich. Die erhaltenen Denkmäler — es sind wenige im Verhältnis zu dem, was einst vorhanden war — reichen bis ins XII. Jahrhundert zurück. Der Bilderkreis erweiterte sich im XIII., der Blüteperiode französischer Kunst, und erhielt sich bis in den Anfang des XVI. Jahrhunderts hinein. Was sich durch Bilder- und religionsfeindliche Zeiten bis auf die Gegenwart gerettet hat, würde aber zu einer vollständigen Darstellung nicht genügen. Gaignières umfangreiche Sammlung von Zeichnungen nach Grabmälern, z. T. in Oxford, z. T. auf der Pariser Nationalbibliothek — ebenda auch die Kopien nach den Oxforder Zeichnungen — ist daher von ganz unschätzbarem Wert. Ferner sind die Sammlungen von Millin [1]), Montfaucon [2]), Guilhermy [3]), Métayer-Masselin [4]), Barbat [5]), Willemin [6]) und die gelegentlichen Abbildungen von Grabmälern in den großen Werken von Taylor zu nennen.

Die Engel finden sich in den verschiedensten Funktionen am einfachen Grabstein mit eingeritzter Zeichnung, an der Metallplatte, am Sarkophag oder Tumben — wie am Tisch — und Nischengrabmal,; sie sind der Figur des Laien, des Klerikers wie des Heiligen beigegeben. Sie stützen sein

[1]) Millin, Antiquités nationales ou Recueil de Monuments. Paris 1791.

[2]) Bernard de Montfaucon, Les Monuments de la monarchie française, qui comprennent l'histoire de la France. Paris 1729.

[3]) M. F. de Guilhermy, Inscriptions de la France, du Ve au XVIIIe siècle.

[4]) M. de Métayer-Masselin, Collection de Dalles tumulaires de la Normandie. Paris, Caen MDCCCLXI.

[5]) Barbat, Pierres tombales du moyen-âge.

[6]) Willemin, Monuments français inédits pour servir à l'histoire des arts.

Kissen: Grabstein des Bischofs Juba im Kreuzgang von Elne (XII. Jahrhundert) [7]), am häufigsten aber schwingen sie Weihrauchfässer und halten dabei das Schiffchen mit dem Weihrauch. So knien sie entweder auf der Oberfläche des Sarkophags neben der Liegefigur des Toten, oder, wenn es sich um einen Grabstein mit eingeritzter Zeichnung oder mit Reiefskulpturen handelt, wo der Verstorbene als lebend dargestellt unter einem Bogen mit Giebel steht, füllen sie, schwebend die Dreiecke neben den Giebelschrägen aus. Die Abteikirche von Jumièges besaß einst eine ganze Serie von Grabsteinen, alle ziemlich gleichzeitig (XIII. Jahrhundert) für längst verstorbene Äbte gefertigt, alle mit der nämlichen Komposition [8]); in dieselbe Gruppe gehört mit einer Legion anderer auch der Grabstein des Architekten Hues Libergier († 1261) in der Kathedrale von Reims [9]), der ein Kirchenmodell in der Hand trägt, und Winkelmaß und Zirkel bei sich hat. In stärkerem oder schwächerem Relief finden sich die weihrauchspendenden Engel auf Metallgräbern: Bronzeplatte des Bischofs Evrard de Fouilloy in der Kathedrale von Amiens zusammen mit kerzentragenden Klerikern, ähnlich wie einst, wie die Spuren auf der vergoldeten emaillierten Bronzeplatte in St. Denis zeigen, neben der Figur des Prinzen Jean, des Sohnes des heil. Ludwig († 1247) [10]), zusammen mit 4 Klerikern. 21 Engelchen zeigte einst die Kupfergrabplatte des Philippe de Dreux et de Braisne, Bischofs von Beauvais († 1217), neben dem Hochaltar der Kathedrale von Beauvais [11]). Zwei Engelchen knien zu Häupten des Prinzen Philipp, Bruders des heil. Ludwig, stützen sein Kissen und halten jeder sein Weihrauchfaß (Abteikirche von St. Denis, Abguß im Museum des Trocadero). Die Kirche Notre-Dame in Pontoise bewahrt das Tumbengrab des heil. Gautier; zu Häupten wie zu Füßen sind je zwei Halbfiguren von Engelchen mit Weihrauchfässern

---

7) Abb. Vitry und Brière, Documents de sculpture française du moyen-âge. Pl. XXVIII fig. 2. Nach A. Marignan, Histoire de la sculpture en Languedoc du XIIe—XIIIe siècle, Paris 1902, pag. 132, ist der Grabstein gegen 1200 entstanden. Es scheint, daß die ikonographisch viel weniger inhaltreiche aber doch von Frankreich abhängige englische Grabmalkunst, wo sie überhaupt Engel verwendete, das Zurechtlegen des Kissens und Halten des Wappens (XV. Jahrhundert) bevorzugte. Vgl. Sepulcral Monuments in Great Britain. London 1886.

8) Gaignières, Collections, rés. Pe. 1 d. fol. 37—46. Hernri Bouchot, Inventaire Nr. 2305—2314. Ähnlich: Grabstein des Grafen Guy. I. von Lévis († 1233) in Notre-Dame de la Roche: zu Häupten des Toten zwei Engel, der eine mit dem Weihrauchfaß, der andere mit dem Schiffchen. Revue de l'art ancien et moderne, XXI. pag. 311.

9) Ch. Cerf, Histoire et description de Notre-Dame de Reims. Tome II. pag. 385. Cliché F. Rothier Nr. 318.

10) Willemin, Tome I. 91.

11) Stanislas Prioux, Monographie de l'ancienne abbaye royale Saint-Yved-de-Braisne avec la description des tombes royales et seigneuriales renfermées dans cette église. Paris 1859. Tafel in Farbendruck.

plaziert; sie kommen nicht herangeschwebt und knien nicht neben dem Heiligen, sondern sie tauchen aus einem Wolkenkranz hervor[12]). Die Spende des Weihrauchs gehört zum Totenritus; Personen, deren Rang im Leben diese Auszeichnung und Ehre nicht beanspruchen durfte, werden ihrer teilhaft, sobald die Seele den Körper verlassen hat; er ist wertlose Hülle, aber bei der leiblichen Auferstehung wird er, gereinigt und geläutert, ihr wieder als Wohnung dienen; nicht dem irdischen sondern dem auferstandenen, neu beseelten Leib, dem der ewigen Seligkeit Würdigen gilt der, demnach im Voraus von den Engeln gespendete Weihrauch [13]). So versehen die Engel am Grabmal genau denselben Dienst wie die Kleriker beim Leichenbegängnis; zum Beweis dafür sei wiederholt, daß sich außer den weihrauchspendenden Engeln sehr oft Kleriker, mit den Totenritualien beschäftigt, am Grabmal vorfinden, sei es als kleine Figürchen in den Tabernakeln der gotischen Umrahmung, sei es auch sogar als gleichbedeutend mit den Engeln selbst, wie an den Sarkophagwänden des schon genannten Grabmals Philipps, Bruders Ludwigs IX., wo unter den zierlichen Arkaden abwechselnd Mönche und Engel stehen, erstere mit Büchern, letztere mit Weihrauchfaß und Fackeln. Am Sarkophag für Louis de France, Sohn des heil. Ludwig, stellte der Künstler das Leichenbegängnis dar, an der einen Schmalseite stehen 2 Engel mit Leuchtern und zwischen ihnen zwei Klageweiber (Abteikirche von St. Denis). Am Grabmal des heil. Stephanus in Aubazine (Ende XIII. Jahrhundert) fungieren sogar die Engel selbst und ausschließlich als Ministranten bei den Funeralien; als kleine Halbfiguren in den Zwickeln der Dachschrägen halten sie Buch, Kreuz, Weihrauchfaß, Kerze, Kessel, Weihwedel[14]). Auch auf einfachen Grabsteinen finden sich die Engel nicht nur mit Weihrauchfaß und Schiffchen, sondern auch mit Leuchtern; die französische Archäologie unterscheidet zwischen anges thuriféraires und anges céroféraires. Grabstein eines Abtes von Vallemont: neben dem Toten zwei Engel mit Leuchtern,

---

[12]) Cliché F. Martin-Sabon. Nr. 725, 726.

[13]) Vgl. l'abbé Escarguel, Octave des morts. Considérations sur les cérémonies des Funérailles, Carcassonne 1904 p. 35. Anders Guillaume Durand im Rationale divinorum officiorum, Paris, Caen 1518. Liber septimus, de officio mortuorum, fol. CCLXXXVI. »Ipsa autem defunctorum corpora thurificantur et aqua benedicta asperguntur non ut eorum peccata tollantur, que tunc per talia tolli nequeunt sed ut omnis immundorum spirituum presentia arceatur et fiunt etiam in signum societatis et communionis sacramentorum quam nobiscum dum vixerunt habuerunt. fol. CCLXXVII. Thus vero ibi ponitur propter fetorem corporis removendum seu ut defunctus creatori suo acceptabiles bonorum operum odorem intelligatur obtulisse seu ad ostendendum quod defunctis prosit auxilium orationis. Über die symbolische Bedeutung des Weihrauchs überhaupt siehe ib. Liber quartus, de missa et singulis quae in missa aguntur fol. LXIV ff.

[14]) Abguß im Museum des Trocadero.

neben dem Giebel die zwei mit dem Weihrauchfaß [15]). — Zuweilen halten die Engel auch das Medaillon mit dem Agnus Dei, als dem Symbol des christlichen Glaubens: Grabmal der Isabelle de Belthencourt in der Kirche von Ham (XIV. Jahrhundert) [16]). Die Engel bitten für die Seele des Verstorbenen, damit auch die heilige Jungfrau für sie bitte und der Weltenrichter ihr gnädig sei. So zeigte der Grabstein des Jacques de Meaux, Abt von Vauluisant († 1325) in der Abteikirche von Vauluisant, zwei Engel mit offenen Schriftrollen und der Inschrift: Virgo mater, ora pro misero isto [17]).

Wie erklärt es sich, daß die Engel so häufig — fast immer — die Weihrauchspende vollziehen, an der Bestattung teilnehmen, den Toten (bzw. Auferstandenen) umgeben? Diese Bedeutung der Engel hängt mit dem ganzen mittelalterlichen Glaubensleben aufs engste zusammen. Die Engel sind nicht allein Diener des Schöpfers, Vollzieher seiner Befehle, sondern die besondern Schutzgeister jedes einzelnen Menschen [18]); eine besondere Messe wird für sie zelebriert [19]). »Deus qui miro ordine angelorum ministeria

[15]) Gaignières, Collections de Tombeaux à Oxford. Kopien im Cabinet des Éstampes in Paris réserve Pe 1 d. fol. 138. Inventaire Nr. 2404.

[16]) Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France par Taylor, Nodier, et de Cailleux. Vol. II. Das Aguus Dei findet sich, nach Émile Mâle, op. cit. p. 441 auf Grabsteinen in der Diözese Liège, und dementsprechend in der Totenliturgie dieser Gegend sowie in derjenigen der Diözese Rouen.

[17]) Gaignières, op cit. réserve Pe 1 m. fol. 81. Inventaire Nr. 3486. Zwei Engel mit offenen Schriftrollen am Grabmal des Bischofs Hugues de Châtillon in St. Bertrand de Comminges. (Dép. Haute Garonne). Phot. Mon. hist. 2612, 2613. Ebenso am Grabmal der hl. Martha in Tarascon. Phot. Mon. hist. 11. 111.

[18]) Ein Kompendium der mittelalterlichen Engellehre schrieb François Ximinez in seinem »Livre des saints anges.« Msc. vom Ende des XV. Jahrhunderts auf der Arsenalbibliothek zu Paris. Katalog Nr. 5213.

[19]) Vgl. Guillaume Durand, Rationale divinorum officiorum, Liber septimus, de revelatione sancti Michaelis. fol. CCLXXVI[vo]. Ecclesia facit festum de angelis duplici ratione. Prima est quia nobis ministrant. Omnes enim sunt administratorii spiritus id est in ministerium missi propter eos qui hereditatem capiunt salutis sicut habetur in epistula ad Hebreos I. Secunda ratio est quod pugnant pro nobis contra angelos malos nec permittunt nos tentari supra id quod possumus. — Hoc autem ideo dicit ecclesia quia parati sunt angeli deferre deo orationes nostras. Semper enim nobis astant et aspiciunt nos et auscultant. Unde in canticis: Qui habitas in hortis amici, idest angeli auscultant te. Bernardus: Istos scilicet bonos compassio semper illos scilicet malos passio scilicet invidiae cogit ut in nos aspiciant. Sequitur evangelium: Accesserunt et cetera. Matthai XVIII in quo precipitur vitari scandalum parvulorum: quia ibi fit mentio de angelis. Amen dico vobis: quia angelis eorum in celis semper vident faciem patris mei qui in celis est. Quo vero praeparati sunt deferre orationes nostras in offertorio ostenditur: Stetit angelus iuxta aram templi Apoc. VIII. Et data sunt ei incensa multa id est orationes accense igne charitatis: et ascendit fumus aromatum, id est oratio in conspectu dei de manu angeli. — Aus verschiedenen Gründen wird im Meßkanon der Engel gedacht: vgl. ibidem, Liber quartus, de missa et singulis que in missa aguntur. fol. LVII: »Die quoque credendum est et sacris authoritatibus compro-

hominumque dispensas: concede propicius ut quibus tibi ministrantibus in coelo semper assistitur: ab his in terra vita nostra muniatur.« Dies Gebet findet sich in den Missalien sowohl als in den »Heures«. »Hostias tibi domine laudis offerimus suppliciter deprecantes ut easdem angelico pro nobis interveniente suffragio et placatus accipias et ad salutem nostram provenire concedas.«[20]) Das Missale von St. Geneviève (XV. Jahrhundert)[21]) enthält folgende Benedictiones pro angelis: »Deus qui ad salutem vestram angelorum suorum utitur ministerio, vos munimine custodiat custodiaque communiat. Amen. Det vobis mentium puritatem et jugem corporis castitatem qui eorum electis omnibus repromisit equalitatem. Amen. Quique ipsis certissimam sue promansionis tribuit fiduciam ipse vos fidei spei caritatisque perseverabili virtute confirmet atque ad eorum beatitudinis societatem perducat.« Das Missale secundum verum usum insignis ecclesiae Leonensis (1526) enthält in der Missa de angelis in der postcommunio folgende Stelle: »Repleti domine benedictione celesti suppliciter imploramus: ut quod fragili celebramus officio sanctorum angelorum atque archangelorum nobis prodesse sentiamus auxilio.«

Ein eingehendes und aufschlußreiches Kapitel, das alle Gedanken bezüglich des Verhältnisses der Engel zu den Menschen zusammenfassend und erschöpfend angeben dürfte, widmet die Legenda aurea des Jacobus de Voragine dem Thema[22]): »Decet namque nos iisdem (angelis) laudem et honorem impendere multiplici ratione. Ipsi enim sunt custodes nostri, ministratores nostri, fratres et concives nostri, animarum nostrarum portitores in coelum, orationum nostrarum apud Deum repraesentatores, regis aeterni nobilissimi milites et tribulatorum consolatores.« Jeder einzelne Punkt wird dann im folgenden näher erläutert. Dazu ist noch der »Livre des saints anges des Francois Ximenes« zu nennen (Paris, Arsenal Bibliothek)[23]).

---

batur quod angeli dei comites assistunt orantibus. Juxta illud propheticum: In conspectu angelorum psallam tibi. Et angelus ad thobiam: Quando orabas cum lachrymis ego obtuli orationem tuam domino. Sed et in canone misse continetur: Supplices te rogamus omnipotens deus: iube hec perferri per manus sancti angeli tui in sublime altare tuum. Praeterea quilibet homo habet suum proprium angelum ad custodiam. Unde dominus in evangelio loquens de parvulis ait: Angeli eorum semper vident faciem patris. Illos igitur habemus in oratione participes: quos habebimus in glorificatione consortes.

[20]) Gebet enthalten im Sahramentar der Kirche von Senlis, geschrieben wahrscheinlich 880. Paris, Bibl. Ste Geneviève. 111. BB. l. in fol. 20, fol. 79. III. kal. oct. dedicatio scti. Michaelis archangeli. Außerdem im Missale der Ludwigskapelle in Notre-Dame. (XIII. Jahrhundert). Bibliothèque Nationale Msc. fond lat. 8884.

[21]) Bibliothèque Ste Geneviève. Msc. 91. BB. l. in fol. 2.

[22]) Cap. CXLV. Th. Graesse, ed. III. Breslau 1890. p. 649 f.

[23]) Msc. des XV. Jahrhunderts, Katalog Nr. 5213.

Die vornehmste Aufgabe der Engel aber ist, die Seele des Verstorbenen aufzunehmen und sie ins Paradies zu tragen, und der Wichtigkeit dieses Momentes für das mittelalterliche Glaubensleben entspricht auch die Zahl der Grabmäler mit der genannten Darstellung. Das Monument des Erzbischofs Pierre la Iugée im Chorumgang der Kathedrale von Narbonne [24]) setzt sich aus Sarkophag mit Gisant und Baldachin zusammen; an dessen Rückseite sind zwei Engel gemalt, welche in einem ausgespannten Tuche die Seele, ein nacktes, aufrechtstehendes Figürchen gen Himmel tragen. Die Sammlung Gaignières enthält Zeichnungen nach prachtvollen Grabmälern der Abteikirche von Longpont: drei von ihnen bargen den Sarkophag in einer Nische [25]), an deren Rückwand wieder die Engel gemalt waren, welche im Tuch die Seele, diesmal nicht nackt, sondern in geistlichem Ornat bzw. der Mönchskutte, ins Paradies trugen.

Wiederum gibt die Liturgie die entsprechenden Stellen [26]). Das Missale der Ludwigskapelle von Notre-Dame enthält [27]) »Pro familiaribus defunctis« folgendes Gebet: »Praesta quaesumus omnipotens deus, ut animas famulorum famularumque tuarum ab angelis lucis susceptas in praeparata habitacula deduci facias bonorum (nach anderen Missalien: beatorum). In der Missa pro defunctis des Missale Lexoviense, Caen 1517, wird gebetet (pro corpore presente): »Deus cui proprium est misereri semper et parcere te supplices deprecamur pro anima famuli tui quem hodierna die de hoc seculo migrare iussisti, ut non tradas eam in manu inimici nec obliviscaris in finem sed iube eam a sanctis angelis tuis suscipi et ad patriam paradisi perduci et quia in te speravit et credidit non penas eternas sustineat sed gaudia eterna possideat.« Und im Missale ad usum ecclesiae Parisiensis lautet eine Stelle der Commendationes defunctorum: (animam) ad te revertentem de

[24]) Beschreibung und Abbildung in »Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle, par Viollet-le-duc. tome IX. p. 51 ff.

[25]) Gaignières, op cit. réserve Pe l e fol. 94, 95, 97. Inventaire Nr. 2515, 2516, 2518.

[26]) Guillaume Durand, Rationale divinorum officiorum. Liber septimus, de revelatione sancti Michaelis. fo. CCLXXVI^vo. »Tertia ratio (venerandi) est ut homines venerantes angelos perveniant ad consortium angelorum et ea de causa in diebus dominicis et festivis solennitatibus novem psalmi novem lectiones et novem responsoria cantantur, ut per cantum istorum ad consortium perveniamus novem ordinum angelorum, quorum proprium est deo cantare. Congaudendo ergo angelis dicit ecclesia in introitu: Benedicite dominum omnes angeli eius, et quia angeli laudant et nos similiter deum laudare debemus.

[27]) XIII. Jahrhundert. Bibliothèque Nationale, Paris. Msc. fond lat. 8884. — Gleichlautende Texte bieten Missalien des XI., XIV., XV., XVI. Jahrhunderts. Die Tapisserien der Kathedrale von Angers mit den zahlreichen Darstellungen aus der Apokalypse enthalten zu der Stelle Apok. XIV, 13: »Beati mortui qui in domino moriuntur. A modo dicit spiritus ut requiescant a laboribus suis. Opera enim illorum sequuntur illos« (bildet einen Bestandteil der Missa pro defunctis) die Darstellung zweier Engel, welche in einem Tuche sieben Seelen gen Himmel tragen. Vgl. Louis de Farcy, Monographie de la cathédrale d'Angers. 1901.

egypti partibus blande leniterque suscipias et angelos tuos sanctos ei obviam mittas viamque illi iustitiae demonstra: et portas gloriae tue aperi.« Die offizielle Liturgie enthält den Text: »Subvenite sancti Dei, occurrite angeli Domini. In paradisum deducant te angeli in tuo adventu suscipiant te martyres et perducant te in civitatem sanctam Jerusalem.«[28]) Nach der Legenda aurea[29]) geleiten die Engel die Seele auf drei verschiedene Arten ins Paradies: »honorandi sunt, quia ipsi sunt animarum nostrarum in coelum portitores, et hoc faciunt triplici modo: primo viam praeparando, Maleachi III: ecce ego mitto angelum meum, qui praeparabit viam ante faciem tuam; secundo per viam praeparatam in coelum bajulando, Exod. XXIII: ecce ego mitto angelum meum, qui te custodiet in via, et inducat te in terram, quam promisi patribus tuis; tertio in coelo collocando Luc. XVI[30]): factum est, ut moreretur mendicus et portaretur ab angelo in sinum Abrahae.« Damit ist auch das eigentliche Ziel für die Seelen ausgesprochen: der Schoß Abrahams, Isaaks und Jakobs, meist derjenige Abrahams allein. In der Kirche von Mussy-sur-Seine befindet sich das Grabmal des Gilles Vignier und seiner Frau[31]); im Giebel, unter welchem die zwei Liegefiguren ruhen, stellte der Bildhauer den Patriarchen Abraham, umgeben von vier Engeln, dar, wie er in einem ausgespannten Tuch die Seelen der beiden Verstorbenen hält (XIV. Jahrhundert). Am Portal der Kirche St. Trophîme in Arles ruhen die Seelen, die ein Engel herbeibringt, im Schoß Abrahams, Isaaks und Jakobs[32]). In der Missa pro defunctis wurde schon im 12. Jahrhundert gebetet: »Subvenite sancti dei, occurrite angeli domini suscipientes animam eius offerentes eam in conspectu altissimi, Chorus angelorum eam suscipiat et in sinum abrahae eam collocet.« Alle drei Patriarchen sind im Missale ad usum ecclesiae Parisiensis in den commendationes defunctorum genannt: per manus sanctorum angelorum tuorum inter sanctos et electos tuos in sinu Abrahae, Isaac et Jacob patriarcharum tuorum eas collecare digneris.

Die Ehre der Weihrauchspende durch Engel hatten die Seelen schon während ihrer Fahrt zum Himmel empfangen. Auf dem Grabstein des Kanonikers Jean de Visines, † 1273, in der Kirche St. Quiriace zu Provins[33])

[28]) ed. Th. Graesse pag. 651.

[29]) Nach Leclerq, Anges, im »Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie tome I partie II, publié par le R. P. donc Fernand. Der Parallelismus zwischen Vorstellungen des Altertums und des Christentums ist evident. Cabrol. Chap. XIV., »Les anges psychagogues.« col. 2125 ff.

[30]) Luk. 27, 23.

[31]) Abbildung bei A. du Sommerard, Les Arts, 9. Série. Tf. XIV. Photogr. Commission des Monuments historiques No. 9587.

[32]) Abbildung, Marcou, Musée de Sculpture comparée. I[e] Série planche 14. Vgl. dazu Didron, Annales archéologiques, XXI, pag. 91.

[33]) Les Monuments de Seine-et-Marne par M. M. Amédée Aufauvre et Charles Fichot. Paris 1858. pag. 112 und 117.

schweben die Engel mit der Seele unmittelbar über dem Haupt des Verstorbenen; außerhalb der Giebelschrägen schwingen zwei andere die Weihrauchfässer. Während Guillaume de St. Remy auf seinem Grabstein in der Kathedrale von Meaux [34]) lehrend dargestellt ist, trägt, vor Rankengrund, ein Engel seine Seele empor, während ein anderer das Weihrauchfaß schwingt. Ähnlich der Grabstein des Heude de Montfaucon († 1299) und seiner Gattin († 1300) in der Abtei von Port Royal [35]). Jedes der Ehegatten steht unter einem Giebel; in der Mitte zwischen den zwei Giebeln trägt ein Engel beide Seelen empor, indessen die Engel in den zwei seitlichen Dreiecken den Weihrauch spenden.

Selbstredend spenden die Engel den Seelen, welche schon der ewigen Seligkeit teilhaft sind, den Weihrauch, tragen Leuchter, zollen ihnen Verehrung. Diese Darstellung findet sich regelmäßig in kleinen Figuren über der Gestalt des Verstorbenen in Zusammenhang mit der Architektur, so nämlich, daß Abraham mit der Seele über dem Scheitel des die Hauptfigur überwölbenden Bogens oder Giebels auf einer Konsole thront, seitlich die weihrauchspendenden Engel (Grabstein des Magisters Philippe de Rully oder Reuilly († 1440) in der Ste. Chapelle zu Paris) [36]), oder auch so, daß der Künstler im oberen Teil des Grabsteins, über dem Bogen eine reiche Tabernakelarchitektur aufbaute, in die mittlere Nische Abraham mit den Seelen, in die vier seitlichen die Engel mit Weihrauchfaß bzw. Leuchtern setzte: so am Grabstein des Jehan de Montmorency († 1325) in der Pfarrkirche St. Maclou zu Conflans-Sainte-Honorine [37]) und demjenigen des Simon de Guillan, Abt von Ste-Barbe und Prior von Longpont, ehemals im Collège de Cluny in Paris (Todesdatum: 1349) [38]). Am Nischengrab des Erzbischofs Robert von Rouen, Sohns Richards von der Normandie in St. Père in Chartres waren einst am Giebel Abraham mit der Seele, am

---

[34]) op. cit. pag. 170.

[35]) F. de Guilhermy, Inscriptions de la France du Ve au XVIIIe siècle. Tome III, pag. 259. Augustin Gazier, Port-Royal au XVIIe siècle, Paris 1909, Taf. 30. In dieselbe Gruppe gehört auch der Grabstein des Jehan Bonnet von Troyes († 1386), ehemals in der Ste. Chapelle. Guilhermy op. cit. Tome I, pag. 82. Auf dem Grabstein der Marguerite de Lévis, Dame de Marly († 1327), ehemals in Port-Royal, schwebten die zwei Engel mit der Seele unterhalb des Giebels, unmittelbar über der Gestalt der Verstorbenen, während die zwei »thuriféraires« den üblichen Platz neben den Giebelschrägen einnahmen. Guilhermy op. cit. Tome III, pag. 305. — Die Gleichartigkeit der Komposition auf so vielen Grabsteinen in und um Paris erklärt sich leicht aus der Tatsache, daß in Paris eine Massenfabrikation von Grabsteinen stattfand, welche auch den Provinzen zugute kam. Émile Mâle op. cit. pag. 461.

[36]) F. de Guilhermy, Inscriptions. Tome I, pag. 85.

[37]) Ders. op. cit. Tome II, pag. 339.

[38]) Ders. op. cit. Tome I, pag. 595. Grabstein des Guille de Voisins († 1518), in der Pfarrkirche St. Remy zu Gif. Abraham zwischen zwei leuchtertragenden Engeln. Guilhermy, Tome III, pag. 407.

Bogen die Engel, welche sie emportragen, sie anbeten und mit Weihrauch verehren, gemalt [39]). — Den verehrenden und anbetenden Engeln gesellen sich auch himmlische Musikanten bei: Im Kreuzgang der Abtei von Orcamp kopierte Gaignières oder einer seiner Zeichner [40]) das Grabmal des Jehan de Honnecourt († 1325) und seiner Gattin; den Patriarchen begleiten die Engel; auf den Strebebogen der reichen Architektur sitzen andere, welche Posaunen blasen, ohne daß damit eine Darstellung des jüngsten Gerichtes mit den auferstehenden Toten verbunden wäre [41]). Die übliche, vielfach wiederholte Darstellung Abrahams zwischen den zwei Engeln wurde aber noch durch andere Gedanken erweitert: Der Grabstein des Abtes Wilhelms IV. von Bec-Hellouin (1399—1417), heute in der Kirche Ste. Croix zu Bernay, zeigt, wie üblich den Toten in reichem kirchlichem Ornat in aufwändiger architektonischer Umrahmung, deren seitliche Nischen die kleinen Figuren der Kanoniker und der zwölf Apostel als Repräsentanten des Credo enthalten, während oben Abraham inmitten musizierender Engel erscheint, einer von ihnen, zur Linken des Patriarchen hebt eine offene Rose gen Himmel »pensée emblématique de la bonne odeur qu'exhalent les vertus du défunt, offerte au Très-Haut par l'ange gardien de son religieux serviteur«. [42])

Auch der Gedanke, daß die Treue bis in den Tod die Krone des ewigen Lebens erwerbe [43]), findet im französischen Grabmal seinen Ausdruck, auch wenn besagter Spruch nicht in der Totenliturgie vorkommt. Die Jakobinerkirche von Châlons-sur-Marne enthält einen ikonographisch und künstlerisch sehr wichtigen Grabstein [44]). Drei Frauen, eine Mutter mit ihren zwei Töchtern stehen unter Arkaturen. Unter ihnen, also gleichsam als Sockeldarstellung, zeichnete der Künstler die Funeralien: die verhüllte Bahre und den Klerus in Funktion. Zwischen den Giebeln erscheinen Abraham mit den drei Seelen im Schoße, zwei Engel mit Weihrauchfässern

[39]) Gaignières, Collections de tombeaux à Oxford, Paris réserve Pe 1 u fol. 48. Inventaire Nr. 3560.

[40]) Ders. Pe 1 e. fol 68. Inventaire Nr. 2490.

[41]) Grabstein des magisters Johannes († 1350), ehemals in der Kirche Ste. Geneviève in Paris. Nebst den beiden Namenspatronen die Auferstehung der Toten und Posaunenengel. In den seitlichen Tabernakeln nebst vier Heiligen zwei Figuren, genannt Isabeau und Jullin. Guilhermy op. cit. I, pag. 361.

[42]) M. Le Mêtayer-Masselin, Collections de dalles tumulaires de la Normandie, Cae 1861, pag. 8. Ein Seliger mit Blume findet sich auch auf dem Gerichtsrelief der Kathedrale von Bourges.

[43]) Apok. II, 10. Esto fidelis usque ad mortem, ed dabo tibi coronam vite. Vgl. F. Vigoureux, Dictionnaire de la Bible, II. art. couronne II. Les couronnes dans le sens métaphorique ou symbolique.

[44]) Gaignières, op. cit. Pe. 1 m. fol. 48. Inventaire Nr. 3452. Didron, Annales archéologiques III, 1845, pag. 283 ff., mit Tafel. Der Grabstein entstand wahrscheinlich gegen 1338, dem Todesjahr der jüngern Tochter.

und ein dritter mit drei Kronen. Einen kronetragenden Engel zeigt auch der Grabstein des Mahi de Montmorency († 1360) in der Pfarrkirche von Tavery [45]). Die Engel vollziehen selbst die Krönung der Seele am Grabmal der Königin Nantilde in St. Denis (XIII. Jahrhundert). Nicht immer kommen die Seelen zu Abraham; so auf dem Grabstein des Jean Colon († 1272), seiner Gattin und Tochter in St. Paul in Sens [46]): von beiden Seiten tritt ein Engel zu Christo heran, der die Weltkugel hält und den Seelen den Segen erteilt; der Engel zur Linken trägt zwei Seelen. Ein Relief (Fragment XIII. Jahrhundert) vom Grabmal Josserands IV. († 1250) auf Schloß Uxelles (Dép. Saône-et-Loire) bringt ein Engel die Seele zur thronenden Maria mit dem Christusknaben, indessen ein anderer den Weihrauch spendet [47]). Man könnte darin eine Abweichung von der liturgischen Vorschrift erkennen, wenn die Liturgie immer den Schoß Abrahams als Endziel für die Seele nennte. Aber es sei daran erinnert, daß viele Stellen allgemein nur von den für die Seelen bereiteten Wohnstätten, vom himmlischen Jerusalem, also von der ewigen Seligkeit überhaupt, sprechen. Es sei auch an jenes schon zitierte Gebet in den Commendationes defunctorum des Pariser Missales erinnert: »eam (animam) ad te revertentem de Egypti partibus blande leniterque suscipias et angelos tuos sanctos ei obviam mittas viamque illi iustitiae demonstra et portas glorie tue aperi«. Aber allerdings wird vorher und nachher der Schoß Abrahams ausdrücklich genannt: Corus angelorum eam suscipiat et in sinu Abrahae eam collocet offerentes eam. — Corus angelorum te suscipiat et in sinu Abrahae te collecet cum Lazaro quondam paupere et nam habeas requiem. Unter diesem Gesichtspunkt ist das unter dem Namen »Pretiosa« bekannte romanische Portal im nördlichen Querflügel der Kathedrale von Reims zu betrachten [48]): im Tympanon die thronende Madonna, im Bogenlauf zwei Engel, welche die Seele emportragen und, abwärts, acht andere Engel mit Leuchtern, Weihrauchfässern, Schriftrollen; außerhalb des Bogens, in den Zwickeln, zwei große Engel auf Wolken, der eine mit einem Kreuz. Im

---

[45]) Guilhermy, op. cit. Tome II, pag. 318.

[46]) Gaignières, op. cit. Pe. 1 m. fol. 74. Inventaire Nr. 3479. Am Portal von St. Trophîme in Arles stellt ein Relief dar, wie ein Märtyrer gesteinigt wird, während zwei Engel seine Seele zu Gott emporheben. Vgl. Leclercq in Cabrols Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie. Tome I, partie IIe, col. 2128, fig. 655.

[47]) Photographie der Société des amis des antiquités de Tournus.

[48]) Ch. Cerf, Histoire et description de Notre-Dame de Reims. Reims 1861, Tome II. pag. 323 ff. Abguß eines Teiles im Museum des Trocadero. — Große und kleine Engel finden sich, wohl aus rein künstlerischer Absicht, auf dem Grabstein des mestre Rigaut Aym... da Aurlhac, † 1347 in St. Martin in Champeaux. Guilhermy, op. cit. Tome V, pag. 22 Die 3 kleinen Musikengel sind als Dekoration der Architektur verwendet; die beiden großen haben den üblichen Platz und die übliche Funktion des Weihrauchspendens.

oberen Teil des Portals, in Malerei, Christus thronend, mit dem Szepter und segnender Gebärde, begleitet von zwei knienden Engeln. Die eschatologischen Gedanken, in denen sich naturgemäß die Grabmalkunst bewegt, kehren also in der Skulptur der Kirchenportale wieder, besonders wo es sich um die Darstellung des jüngsten Gerichtes handelt [49]).

Einen erheblichen Bestandteil des französischen Grabmals machen die musizierenden Engel aus; die himmlische Musik ist der Ausdruck ewiger Seligkeit und der Verehrung gegen die Gottheit. Sobald die Seele in den Himmel einzieht, vernimmt sie die Musik der Überirdischen, ein Gedanke, der in die ersten Jahrhunderte christlicher Ära hinaufreicht [50]). In den »Vigiles des morts« als Bestandteil der im 15. Jahrhundert sehr verbreiteten »Heures« lautet eine Stelle: »In conspectu angelorum psallam tibi, adorabo ad templum sanctum tuum et confitebor nomini tuo.« Die Abteikirche von Gomer-Fontaine enthielt einst unter drei Spitzbogen ein Relief: in der Mitte eine Figur mit drei Seelen in einem Tuch, zwischen zwei Engeln mit Harfe und Geige [51]). Noch viel eingehender ist das Thema auf dem Grabstein des Guillaume Guérin, Abt von Le Bec († 4. IV. 1515), heute in Ste. Croix zu Bernay, behandelt [52]). In den seitlichen Tabernakeln der einfassenden Architektur Heilige, Apostel, Pleurants, in der Bogenkehle vierflügelige Cherubim. Darüber baute der Künstler, in zwei Reihen übereinander, weitere Tabernakel auf, in der untern die zum Himmel emporfahrende Seele zwischen Engeln mit Schriftrollen, Leuchtern und Musikinstrumenten

---

[49]) Vier Engel tragen Seelen zu Abraham: Gerichtsportal am südlichen Querflügel der Kathedrale von Reims. Am jüngsten Gericht der Kathedrale von Bourges trägt ein Engel eine Seele zum Paradies, wo Abraham mit andern Seelen im Schoße thront; darüber schweben drei andere Engel mit je einer Krone. Beide Kompositionen aus dem XIII. Jahrhundert. Ein Engel, der eine Seele in den Himmel emporträgt, findet sich auch am jüngsten Gericht an der Kathedrale von Autun (XII. Jahrhundert). An der Kathedrale von Laon ist das nördliche Portal der Fassade dem jüngsten Gericht gewidmet. Die innerste Bogenlaibung gehört kompositionell noch zum Tympanon und enthält nebst den Auferstehenden, vier Aposteln, vier Posaunenengeln: sieben Engel, welche Seelen tragen und Abraham mit den Seligen im Schoß. Die zweite Hohlkehle enthält Heilige und Märtyrer und im Scheitel einen Engel mit zwei Kronen. Abraham und Engel, welche Seelen tragen, finden sich auch an den Bogenläufen des Gerichtsportals an der Kathedrale von Amiens (Photogr. F. Martin-Sabon Nr. 5387, 5388, 5790.

[50]) H. Leclercq in Cabrols Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie. Tome I. Partie II. Col. 2122 ff.

[51]) Millin, Antiquités nationales. Tome IV. Nr. XLII. Tf. 3. Nr. 3.

[52]) Wir verdanken die Kenntnis dieses wichtigen Denkmals der freundlichen Mitteilung von Herrn Deville, Bibliothekar der Bibliothèque d'archéologie et d'art, von M. J. Doucet, Paris. — Der Grabstein datiert aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts. Vgl. Porée, Histoire de l'abbaye du Bec II, pag. 271. Evreux 1901. — Auch die Vorstellung von der himmlischen Musik reicht ins christliche Altertum zurück. Vgl. H. Leclercq loc. cit. col. 2124. Verfasser sucht den Ursprung im klassischen Altertum.

(Trommel, Harfe, Geige, Guitarre, Posaune), oben Abraham mit der Seele im Schoß, zwischen je fünf Engeln mit Leuchtern und Weihrauchfässern.

Eine ganz eigenartige und ungewohnte aber künstlerisch bedeutende Fassung des Themas der Engel am christlichen Grabmal zeigt ein Nischengrab in St. Pierre in Lisieux (Calvados) [53]), XIII. Jahrhundert. Ein Fries von sechs Rundbogen teilt die Rückwand des »enfeu« in zwei Geschosse; unten sitzen einander gegenüber auf verzierten Bänken drei Gruppen von je zwei Engeln in Tunika und Mantel, eine Krone oder Diadem auf dem Haupte, in den Händen Palme und offene Schriftrolle. In der obern Abteilung fassen zwei Engel in sehr lebhafter Bewegung das Tuch mit der Seele, um sie gen Himmel zu tragen. Handelt es sich um ein Heiligen- oder Märtyrergrab?

Damit ist das Kapitel über die kirchliche Funktion der Engel im allgemeinen erschöpft. Schon im XIV. Jahrhundert werden sie gelegentlich rein dekorativ, gleichsam als Pagen ihrer Herren aufgefaßt, wie sie Helm und Wappenschild halten [54]). Wir sahen bildende Kunst und Liturgie in engstem Zusammenhang, wo es sich um den Kern des ganzen eschatologischen Gedankenkreises handelt: die Seele von den Engeln als besondern Beschützern der Menschen in das Paradies, in den Schoß Abrahams getragen. Selbst die äußerliche Funktion des Totenritus, der sich aber sowohl auf den Toten, als auch den leiblich Auferstandenen bezieht, ist den Engeln, den Dienern Gottes und der Menschen übertragen, obschon die französische Liturgie keinen ganz genau entsprechenden Wortlaut aufweist. Die bildende Kunst hat aber das Äußerliche, den Totenritus, mit vollem Verständnis für seine Symbolik aufgenommen.

Ging nun die französische Sepulkralkunst auch darin mit der Liturgie parallel, daß sie die Engel nach ihren verschiedenen Rängen und Chören unterschied? Der Grabstein des Guillaume Guérin von Le Bec enthielt, wie soeben gezeigt wurde, neben den musizierenden Engeln auch Cherubim; aber soweit sich die Grabmälerstatistik überblicken läßt, kommen solche nur höchst selten vor (vgl. Nachtrag); trotz seines noch gotischen Charakters stammt er aus dem XVI. Jahrhundert. Die Liturgie ruft in sehr vielen Fällen Engel und Erzengel an, die zum Dienste der Lebenden wie der Sterbenden erschaffen seien. Im Ritual de sacramento extremae unctionis des Missale von St. Pol-de-Léon (1526) werden nach der Trinität und der heil. Jungfrau die drei Erzengel Michael, Gabriel und Raphael angerufen. Zahlreiche »Livres d'heures« enthalten unter dem Titel »Suffrages«

[53]) Cliché Monuments historiques 12831; F. Martin-Sabon 9063, 9067.

[54]) Grabmal des Hugues de Lannoy und Marguerite de Molembais in der Collegiata St. Pierre in Lille. Millin, Antiquités nationales. Tome I, No. LIV, Pl. 3, pag. 42. Im XV. und Anfang des XVI. Jahrhunderts allgemein verbreitet.

Gebete in der Todesstunde, folgende Stelle: Kyrie eleyson, Christe eleyson. Kyrie eleyson, Christe audi nos, Christe audi nos. Pater de celis deus miserere nobis. Fili redemptor mundi deus: miserere nobis. Spiritus sancte deus: miserere nobis. Sancta trinitas unus deus: miserere nobis. Sancta Maria ora pro nobis. Sancta dei genetrix ora. Sancta virgo virginum ora. Sancte Michael ora. Sancte Gabriel ora. Sancte Raphael ora. Omnes sancti angeli et archangeli dei orate. Omnes sancti beatorum spirituum ordines orate pro nobis [55]). Eine Sequenz des Missale von Lisieux [56]) ruft die 9 Engelchöre an: »Plebs angelica phalanx et archangelica principans turma virtus uranica ac potestas almiphona. Dominantia numina divinaque subsellia cherubim etherea ac seraphim ardentia« und bittet hierauf die drei Erzengel im besonderen: »Vos o Michael celi satrapa Gabrielque vera dans verbi nuncia atque Raphael vite vernula transferte nos intra paradisicola.«

Unter den Heerscharen der Engel gebührt dem heiligen Michael die erste Stelle [57]): als praepositus paradisi [58]), princeps militiae angelorum, Beschützer des Volkes Israel wie der christlichen Kirche, Sieger über den Satan; am jüngsten Gericht fungiert er als Seelenwäger. Zwei bedeutende Heiligtümer sind ihm errichtet: in Süditalien am Monte Gargano und an der Küste der Normandie: Mont St. Michel. Als seinen Feiertag kennt der mittelalterliche Kalender den 29. September. Schon seit dem hohen Mittelalter galt St. Michael als Schutzherr Frankreichs, besonders aber im hundertjährigen Krieg; seine Stimme soll Jeanne d'Arc zuerst vernommen haben. Zahlreiche Pilgerzüge kamen nach Mont St. Michel; im Jahre 1469 gründete König Ludwig XI. den Ritterorden des heil. Michael [59]). Nicht geringer

[55]) Heures de Simon Vostre. Fin du XV- siècle. Paris, Bibliothèque nationale Vélins 1597. Heures à l'usage de Rouen 1501 ib. réserve B. 2938, ebenso in den Heures Inventaire B. 27729, Heures à l'usage de Paris (Vélins 2889), Heures de Rome Vélins 2888, Heures de Rome, Thielman Kerver Inventaire B. 27832, Heures de Rome 1516, réserve, Vélins 2899. Vgl. dazu Artikel von H. Leclercq in Cabrols Dictionnaire, Art. »anges.«. Chap. XVIII, L'invocation litanique des anges.

[56]) Caen 1517. Missa Sancti Michaelis in monte gargano.

[57]) Vgl. Vigoureux, Dictionnaire de la Bible. Vol. 4. Col. 1067 ff. Erwähnt in der Literaturangabe: Ferd. Wiegand, Der Erzengel Michael in der bildenden Kunst, in 8°. Stuttgart 1886. Dazu Dutripon, Vulgatae editionis bibliorum sacrorum concordantiae Paris 1880. 8. Aufl.

[58]) Als solcher ist er auf einem Wandgemälde in der Krypta der Schloßkirche von St. Bonnet-le-Chateau dargestellt Anfang XV. Jahrhunderts. Das Paradies ist von Mauern und Türmen umgeben. Links erhebt sich das doppelte Tor; das vordere niedrig mit Zinnenkranz. Unter dem Eingang steht St. Petrus, auf der Zinne St. Michael in Rüstung und Mantel, mit Kreuzstab, an dem ein Wimpel befestigt ist, und mit der Wage. Vide: Les peintures murales du moyen-âge et de la Renaissance en Forez. Tf. XII, XIV, pag. 48.

[59]) Vgl. Paul Gout, Le Mont St. Michel. Histoire de l'Abbaye et de la ville. Tome I,

ist seine Bedeutung für das Schicksal der Seelen. Vgl. Nachtrag 2. Wie die Engel im allgemeinen, so wird er gelegentlich im besonderen angerufen, die Seelen zu beschützen und sie einst ins Paradies zu führen. Auf den Michaelstag lautet eine Stelle des wahrscheinlich um 880 geschriebenen Sacramentars der Kirche von Senlis [60]) folgendermaßen: »Beati archangeli tui michaelis intercessione sussulti supplices deprecamur ut quos honore prosequimur contingamus et mente.« Ein Sacramentar von Besançon [61]) (XI. Jahrhundert) enthält, ebenfalls zum Michaelsfest folgenden Text: »Quamvis enim nobis sit omnis angelica veneranda sublimitas, que in maiestatis tue consistit conspectu, illa tamen est propensius honoranda que in eius ordinis dignitate celestis militiae meruit principatum per Christum«, und im Anhang von Seligsprechungen wird die Tätigkeit des Erzengels noch viel genauer dargestellt: »beatum archangelum Michaelem constituit primatem celestis militiae, eo interveniente perducat vos ad claritatem vitae aeternae. Quatinus eius vallati custodia expulsaque procul delictorum nequitia ab eo deducamini ad celorum regna.« Schon im XIII. Jahrhundert lautet das Offertorium in der Missa [62]) pro fidelibus defunctis: »Domine Iesu Christe rex gloriae, libera animas omnium fidelium defunctorum de manu inferni et de profundo lacu, libera eas de ore leonis ne absorbeat eas tartarus ne cadant in obscura tenebrarum loca sed signifer sanctus Michael representet eas in lucem sanctam quam olim abrahae promisisti et semini eius.« Sie hat sich durch die Jahrhunderte bis auf den heutigen Tag erhalten. In den commendationes defunctorum hat das Missale Parisiense (1501) folgende bezeichnende Stelle: »tum de tua confisi gratuita pietate et inolita bonitate clementia tua deposcimus ut animam famuli tui et alias omnium fidelium defunctorum ad te revertentes cum pietate suscipias: adsit eis angelus testamenti tui michael et per manus sanctorum angelorum tuorum inter sanctos et electos tuos in sinu Abrahae, Isaac et Iacob patriarcharum tuorum eas collocare digneris quatinus liberate de principibus tenebrarum.« In der Missa de angelis wird gebetet: »Laudate deum omnes angeli eius: laudate eum omnes virtutes eius. Michael archangele dei te precamur ut eripias nos a laqueo mortis. Omnes angeli archangeli et virtutes celorum orate pro nobis.« Wird nun — anscheinend — in den Sakramentarien und Missalien hauptsächlich vom Beistand im allgemeinen gesprochen, den St. Michael dem

---

pag 332 ff., pag. 351 ff. — Über St. Michael in der apokryphen Literatur vgl. Leclercq in Cabrol, Dictionnaire. Tome I, partie II[e], col. 2131, Chap. XV. Les anges psychopompes

[60]) Bibliothèque Ste. Geneviève in Paris 111. BB. l in fol. 20.

[61]) Bibliothèque Nationale in Paris fond. lat. 10500.

[62]) Missale der Ludwigskapelle in Notre-Dame, Bibliothèque Nationale fond. lat. 8884. Findet sich auch im Sakramentar von Besançon (XI. Jahrhundert).

Sterbenden angedeihen lassen soll, indem er die Seele von den Mächten der Finsternis befreit, so betonen die der privaten Andacht gewidmeten Bücher, die Heures und Suffrages ganz speziell, daß Michael die Seelen ins Paradies geleiten möchte. Die im Jahre 1488 zu Paris gedruckten Suffrages [63]) enthalten für jeden Tag Anrufungen eines Heiligen, für den 29. September die Gebete an St. Michael: »Princeps gloriosissime Michael dux exercituum susceptor animarum, debellator malorum spirituum ecclesiae dei, post Christum dux abmirabilis grandis excellentiae et virtutis omnes reclamantes ad te ab omni libera adversitate: et in cultu dei facias proficere tuo precioso officio et dignissima pace. Ora pro nobis beate Michael princeps in ecclesia dei, ut digni efficiamur promissionibus Christi. Ora omnipotens sempiterne deus qui saluti humane nature ex summa clementia tua gloriosum principem ecclesiae tuae beatum Michaelem archangelum mirabiliter deputasti concede propicius ut eius salutari subsidio hic mereamur a cunctis hostibus efficacissime tueri et in futuro nostro obitu ab omni tentatione liberati tue excelse maiestati beatifice praesentari. Per christum dominum nostrum, Amen [64]).« Und die 1492 in Paris gedruckten Heures à l'usage

[63]) Paris, Bibliothèque Nationale Vélins 1653. — Vgl. dazu den »Hortulus animae« de la Bibliothèque Palatine de Vienne 2706. Reproductions photo-mécaniques par l'imprimerie impériale et royale de la cour et de l'état de Vienne, publieés avec une préface du comte Paul Durrieu et des explications concernant l'histoire d'art sous la direction de Friedrich Dörnhöffer. Jos. Baer, Frankfurt a. M. Livraison 7. Das Gebet an St. Michael lautet: »Du heiligher ertzengel sant Michael ein für weser des paradeises kumme zu hilff dem volck gottes: und wöllest uns beschirmen vor gewalt des feindes und mit dir fueren in die geselschaft des herren.« — Der Inhalt der an St. Michael gerichteten Gebete erlaubt auch u. E. eine bestimmte Deutung einer Miniatur Horae Nr. 33. Msc. école française et moitié du XV[e] siècle, Tf. XVIII, Manuscrits sur velin avec miniatures du X[e] au XVI[e] siècle soigneusement décrits et mis en vente par le commendeur Leo S. Olschki, Florence 1910: der Sterbende im Beisein des Todes auf seinem Bett; die Seele flüchtet sich zu einem Engel — Michael — der, mit Kreuz und Schild bewaffnet, den Teufel besiegt; seinen Kopf schmückt ein Diadem mit Kreuz.

[64]) Vgl. François Ximenes, Le livre des saints anges. XV. Jahrhundert, Paris Bibliothèque de l'Arsénal Nr. 5213: fol. 125[vo]. Le chapitre XV[e] met le V[e] office de saint michiel lequel est de recevoir les bonnes ames quant ilz trespassent de ce monde. »Grant et souverain sur tout notre entendement est le V[e] office comande de notre seigneur a saint Michiel des le commencement de ce monde enca cest de recevoir les ames de ceulx qui passent de ceste vie en lautre. Et ainsi chante sce eglise parlant alui en la personne de Ihū Christ. Archangele Michael constitui te principem super animas suscipiendas. Et veult dire ainsi notre seigneur: O archangele Michael actens a loffice que ie tay donne car ie tay constituay et ordonne a recevoir les ames qui de ceste vie passent. — Le XVII[e] chapitre met par quelle manière saint Michel recoit nos ames: [Der Befehl Gottes geht von den Seraphim durch die Cherubim, Throne, Dominationes zu den Principatus, und zu diesen gehört, nach François Ximenes, der heil. Michael.] et puis saint Michiel le revelle a sesanges selon quil est necessaire pour accomplir la voulente de notre seigneur sur le iugement qui

de Rome geben demselben Gedanken Ausdruck: »De sancto Michael angelo. Michael archangele paradisi praeposite veni in adiutorium populi dei et velis nos defendere a potestate inimici et tecum ducere in societatem domini.

Gibt es nun innerhalb der noch im Original oder wenigstens durch Kopien erhaltenen französischen Grabmäler solche, auf welchen nicht nur Engeln im allgemeinen, sondern dem Erzengel Michael im besondern die Funktion zugeteilt ist, die Seelen des bzw. der Verstorbenen ins Paradies zu tragen? Soweit wir den Denkmälervorrat überblicken können, müssen wir die Frage verneinen, nur in dem Sinne allerdings, daß zwar nirgends die Person Michaels inschriftlich beglaubigt ist, daß sich aber trotzdem einzelne — bis jetzt deren zwei — Grabsteine nachweisen ließen, bei denen die Annahme, es handle sich um St. Michael als »susceptor animarum« gerechtfertigt werden kann.

Die Kirche Notre-Dame zu Melun enthält einen Grabstein mit den eingeritzten Figuren des Denis de Chailly und seiner Frau Denise Pisdoé »qui trespassa l'an mcccc quarante et deulx le VI jour de mars«. Der überlebende Gatte ließ den Grabstein mit figürlichem Schmuck und Inschrift meißeln; aber sein Todesdatum wird nicht genau angegeben: »lequel trespassa l'an mcccc ... Bei seinem Ableben sorgte niemand dafür, auch dessen Datum einschreiben zu lassen. Die Gesamtkomposition ist die übliche: die Gestalten der Verstorbenen von hohen Pfeilern mit Tabernakel begleitet, welch letztere die Figurinen der zelebrierenden Kleriker enthalten. Den obern Abschluß bilden acht Sockel in Form von Kapitellen, für ebenso viele Figuren von Engeln, in zwei Gruppen von je vier Gestalten geteilt. In jeder Gruppe hält ein Engel Weihrauchfaß und Schiffchen, ein zweiter eine der beiden Seelen, die übrigen tragen Kerzen oder musizieren. Derjenige Engel, welcher die Seele des Mannes trägt, unterscheidet sich sehr auffallend von allen übrigen, auch von seinem Partner; tragen sieben dieser Engel nur die gegürtete Tunika und hinter dem Kopf den Nimbus, so ist er außerdem mit einem Mantel bekleidet, den eine Borte schmückt und eine Agraffe vor der Brust zusammenhält; ein Diadem (nicht eine Krone, wie die Beschreibung behauptet) schmückt seine Stirne. Außer der Seele trägt er noch

---

se a affaire des ames et tout ce est fait en ung point. Et dit saint denis ou livre de langelique iherarchie que ainsi veult notre seigneur; qui se face par tant de moyens pour conserver lordonnance quil a fait entre les anges des maieurs aux mineurs, les maieurs attienguent ce quil appartient au service qui appartient a nous. Le second point est, que saint Michiel recoive les ames si non en la maniere que delles doit faire selon leternelle providence divine mise en lauctorite et empire en excecution. Ainsi comme se lame soit aler en gloire ou en peine que de present soit iouxte le merite ou la cause. Ainsi pour lame qui se doit iuger par saint Michiel ou par ses souverains comme dit est. — Durandus, Rationale divinorum officiorum. VII. liber. De revelatione sancti Michaelis: Ipse est praepositus paradisi et custos et est susceptor animarum et princeps ecclesiae.

ein langes Kreuz. Es ist die Aufnahme der zwei Seelen in den Himmel, aber die Beschreibung [65]) irrt u. E., wenn sie den durch reichere Kleidung, Diadem und Kreuz ausgezeichneten Engel als Raffael deutet. Wohl werden in der Liturgie die Erzengel, zu denen ja auch Raffael zählte, als Beschützer und Geleiter der Seelen angerufen. Das Missale von St. Pol-de-Léon (1526!) enthält ein Offizium für St. Raffael, aber dieses bittet nur um Vermittlung bei Gott [66]). Die Darstellungen Raffals sind überdies in der französischen Kunst so überaus selten, daß sich keine ikonographischen Beweise für die Richtigkeit jener Annahme erbringen lassen. In viel höherem Maße aber ist der Erzengel Michael, der Fürts des Himmels und aller Engel, der Schützer der Gläubigen gegen die Anfechtungen; das Offertorium der Totenliturgie bittet ihn, die Seelen zu retten und ins Paradies zu bringen. Liegt es also nicht näher, in dieser vor den andern so herausgehobenen Engelsfigur den Erzengel Michael zu sehen, der vielleicht überdies zu den besondern Schutzheiligen des Verstorbenen gehörte?

Ein ähnlicher Grabstein befindet sich nach Guilhermy [67]) in der Pfarrkirche von Le Mesnil-Aubry. Unter einem Pavillon steht die Verstorbene Blanche de Poppaincourt, † 1422, neben ihr zwei Kinder, in den seitlichen Tabernakeln die Kleriker. Oben wieder eine Reihe von sieben Engeln, fünf von ihnen musizierend, der sechste mit einem Schwert (?). Der Kielbogen, welcher die Gestalt der Verstorbenen überwölbt, trägt eine Konsole; auf ihr steht der Engel mit der Seele, in Tunika und Mantel und mit einem langen Kreuz. Es liegt sehr nahe, ihn entsprechend als St. Michael zu deuten.

Die Annahme, es handle sich auf den zwei genannten Grabsteinen um St. Michael als Geleiter der Seelen, soll nun, soweit möglich, auch auf ikonographischem Wege gestützt werden. In erster Linie sind die Fragen zu beantworten: in welchem Zusammenhang kennt die gotische Kunst Frankreichs den heil. Michael, wie stellt sie ihn dar und pflegt sie ihn von den andern Engeln zu unterscheiden? Als Drachentöter und Seelenwäger ist er ohne weiteres erkennbar; im ersteren Falle schon im XIII. Jahrhundert gerüstet (Sockelrelief an der Westfassade von Notre-Dame in Paris [68]);

---

[65]) Les Monuments de Seine-et-Marne. Tafel zu pag. 14.

[66]) Jubilus summe laudis resonet in ore omnium ad laudem beati Raphaelis archangeli: ut ipse cuius memoria agitur in terris ad deum pro nobis intercedat in celis alleluja. Dirigere dignare domine deus in adiutorium nostrum Raphaelem archangelum et quem tue maiestati semper assistere credimus, tibi nostras exiguas preces benedicendas essignet.«

[67]) op. cit. Vol. II pag. 509.

[68]) Zwei benachbarte Reliefs der Porte de la Vierge zeigen je einen Engel, der mit Lanze und Schild bewaffnet, einen Teufel bzw. Drachen tötet. Im ersten trägt der Engel Tunika und Mantel, im zweiten geht die komplizierte Tracht auf byzantinische Vorbilder zurück: über dem Unterkleid eine Art Dalmatika, dann ein Oberkleid mit Ärmeln und

die Kunst zeichnet ihn gelegentlich vor seinen Begleitern aus, wo es sich nach der apokalyptischen Erzählung um den Kampf der Engel gegen den Satan handelt. Namentlich die Miniaturen des XV. Jahrhunderts legen auf seine schöne Erscheinung, die prachtvolle Rüstung, den bunten Mantel und die Flügel großes Gewicht. In der Gerichtsdarstellung zeichnet er sich als Hauptfigur gelegentlich durch seine Größe vor den andern aus (Kathedrale von Bourges), nur in bedingter Weise durch seine Tracht (Bourges); Paris [70]). Bei der Auferstehung Mariä überreicht Michael Christo die Seele seiner Mutter [71]), während sich deren Körper, schon neu beseelt, mit Hülfe der übrigen Engel aus dem Sarkophag erhebt: es sind mir nur Portalreliefs des XII.—XIII. Jahrhunderts mit dieser Dar-

dem Loros. Abguß im Museum des Trocadero. Marcou, Musée de Sculpture comparée. Série II, planche 11.

[69]) Les très riches Heures de Jean de France, duc de Berry, v. Chantilly, ed. von Paul Durrieu. 1904. Tf. LXIV. St. Michael schwebt über Mont St. Michel. Heures de Milan (Besitz des Fürsten Trivulzio), von den Malern des Herzogs von Berry, 1412. Historische Einleitung von Georges H. de Loo. Tf. XVII. St. Michael trägt Tunika, Mantel, Krone, Lanze mit Fahne und Kreuz, Schild; in den Flügeln Pfauenfedern. Auf demselben Blatte erscheint er in der Initiale B als Seelenwäger, darunter mit andern Engeln — alle in Rüstung — die Dämonen besiegend. Auch das XIV. Jahrhundert kennt den Drachentöter Michael mit Krone: Elfenbeindiptychon. Collection Étienne Moreau-Nélaton. Expos. rétrospective du Petit Palais 1900. No. 120.

[70]) Auf dem Gerichtsrelief der Kathedrale von Bourges (Mittelportal der Westfassade, XIII. Jahrhundert) nimmt Michael dieselbe Höhe ein wie neben ihm zwei Figurenreihen übereinander. Sein Unterkleid ist nur an den Handgelenken sichtbar, darüber trägt er eine ungegürtete Tunika. Ausschließlich mit einer ungegürteten Ärmeltunika ist derjenige Engel bekleidet, welcher, in der hintern Reihe, nächst dem Paradies eine nackte Seele trägt, während derjenige links neben Michael mit gegürteter Tunika und Mantel bekleidet ist. Vgl. Marcou, Musée de sculpture comparée. Série II, planche 62 und 63 Im »jüngsten Gericht« am Mittelportal von Notre-Dame in Paris ist Michael (sofern die erneuerte Figur genau der ursprünglichen entspricht) kaum größer als die andern; er trägt gegürtete Tunika und Mantel, während die Engel mit den Passionswerkzeugen entweder nur die Tunika tragen oder ganz in den Mantel eingehüllt sind. Am Gerichtsrelief der Kathedrale von Chartres (Mitteltüre des südlichen Querflügels) überragt St. Michael als Mittelfigur der untern Zone alle andern, unterscheidet sich aber in der Tracht nicht. Am Gerichtsportal der Kathedrale von Amiens ist Michael nicht größer als die andern Figuren, unterscheidet sich aber in der Kleidung von den ihm zunächst gruppierten Engeln. (Vgl. Georges Durand, Monographie de l'église Notre-Dame, cathédrale d'Amiens. Vol. I. Tf. XXXVI.) Am Gerichtsrelief von Reims fehlt Michael.

[71]) Vgl. Jacobus a Voragine, Legenda aurea, ed. Th. Graesse, pag. 509. Christus erscheint mit Engelscharen beim Grab Mariae, um seine Mutter zu erwecken. »Quo annuente Michael archangelus continuo affuit et Mariae animam coram domino praesentavit. Tunc salvator locutus est dicens: surge proxima mea, columba mea, tabernaculum gloriae, vasculum vitae usf. Statimque anima ad Mariae accessit corpusculum et de tumulo prodiit gloriosum sicque ad aethereum assumitur thalamum comitante secum multitudine angelorum.« Vgl. Émile Mâle, L'art réligieux du XIII[e] siècle en France p. 292.

stellung bekannt: Mantes und Laon, aber auf keinem von ihnen unterscheidet sich Michael äußerlich von den übrigen Engeln. Auch am Tympanon eines Portals des nördlichen Querflügels der Kathedrale von Chartres ist die Auferweckung Mariä dargestellt »Les archanges Michel et Gabriel tiennent sur une nappe l'âme très pure de Marie qui va se réunir à son corps afin d'être élevée en corps et en âme à la droite de son divin Fils.« Gerade die nördlichen Portale sind seit langer Zeit der Gerüste wegen unzugänglich; soweit aus Photographien zu schließen ist, befinden sich diese beiden »Erzengel« als kleine Halbfiguren in einer Art Hohlkehle, die sich über der ganzen Komposition hinzieht. Eine Untersuchung, ob sich diese beiden Engel wirklich von den übrigen unterscheiden, ist also hier unmöglich. Man kann sich also fragen, wie die erwähnte Stelle in so bestimmter Weise von Michael und Gabriel sprechen kann[73]).

Im »Pélerinage de l'âme des Guillaume de Deguilleville[74]) wird die Seele, um gerichtet zu werden, von ihrem Schutzengel vor St. Michael mit seinen Beisitzern geführt, während die Sinderesis, d. h. der Gewissenswurm, die Anklage vertritt und der Teufel sein Recht auf die Beute geltend macht. Auf der uns vorliegenden Darstellung thront Michael zwischen zwei genau gleich gekleideten Engeln: weiße Tunika und weißer Mantel, nur daß er ein Diadem mit Stirnschmuck trägt. Er ist also wenigstens dadurch von den andern Engeln unterschieden. Das Manuskript fond français 12 465 der Pariser Nationalbibliothek[75]) gibt eine etwas abweichende Darstellung dieser Szene. Michael richtet allein, trägt nur die gegürtete Tunika, rote Flügel, goldenen Nimbus, keinen besonderen Kopfschmuck, ist aber

[72]) Monographie de la cathédrale de Chartres, par l'abbé Bulteau, Tome II, pag. 188. Dazu Photogr. F. Martin-Sabon, 4842, 5028. Ähnlich sind Engel und eine Osterszene angebracht am Chor der Kirche von Le Bourget (Ain). XIII. Jahrhundert. Abb. bei Vitry und Brière op. cit. Tf. LXXVII, fig. 4.

[73]) Ähnlich sind weihrauchspendende Engel am Gerichtsrelief der Kathedrale von Bourges, über der ersten Zone, gruppiert. Auf der betreffenden Darstellung der Porte de la Vièrge an Notre-Dame in Paris steht je ein Engel zu Häupten und zu Füßen des Sarkophages und beide fassen die Enden des Leichentuches, um den Körper Mariae herauszuheben. In Senlis erscheint der Körper schon neu beseelt: Maria erhebt sich aus dem Sarkophag und streckt den Engeln die Hände entgegen. Am Westportal der Kirche von Longpont (Seine-et-Oise) war möglicherweise auch dargestellt, wie Michael Christo die Seele überreicht. Andernfalls würde dies Relief mit demjenigen von Amiens übereinstimmen. Photogr. F. Martin-Sabon, Nr. 3793, 3795.

[74]) publiziert von J. J. Stürzinger, Ph. D. printed for the Roxburghe Club, London 1895. Vgl. Gustav Ludwig, Giovanni Bellinis sogen. Madonna am See in den Uffizien, eine religiöse Allegorie. Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen. Vol. 23. Berlin 1902. p. 163 ff.

[75]) fol. 91.

größer als der andere Engel. Auf fol. 9100 erscheint neben ihm ein roter Cherub. Michael ist also genau wie die anderen Engel gekleidet, allein da nur er das Richteramt vollzieht, somit ohne weiteres durch den Text genannt wird, konnte der Künstler auf eine besondere Charakterisierung verzichten [76]; die Cherubim sind ohnehin meist völlig verschiedene Wesen, so daß Michael auch ihnen gegenüber nicht besonders kenntlich gemacht werden mußte. Wo Michael allein dargestellt ist, braucht er nicht besonders charakterisiert zu werden, auch wenn er nicht als Drachentöter oder Seelenwäger erscheint; tritt er aber mit andern Engeln zusammen auf, so wird er schon im XIV., wie auch im XV. Jahrhundert zuweilen als Hauptperson irgendwie herausgehoben [77]. Es versteht sich aus dem einleitungsweise Gesagten von selbst, daß die französische Kunst den Erzengel Michael hauptsächlich und vorwiegend als den gerüsteten Krieger, den Führer der himmlischen Miliz darstellt, und zwar meist im Kampf mit dem Drachen. Viel seltener erscheint er dagegen in friedlicher Mission, in unkriegerischer Kleidung. In diesem Falle nur als persönlicher Schutzpatron. So im Missale der Karmeliter von Nantes [78]. St. Michael als Patron der Herzogin Maria von der Bretagne trägt Tunika und Mantel nebst Kreuz; ihm gegenüber Gabriel als Patron der Herzogin Jeanne de France ist als Diakon gekleidet, führt aber ebenfalls den Kreuzstab. Das XV. Jahrhundert liebte es, die Engel, mögen sie nun als Musikanten fungieren oder Wappenschilde halten, in reiche Gewänder, namentlich in Alben, Dalmatiken, Pluviales usw. zu kleiden und ihre Stirn mit Diadem und Kreuz zu schmücken; doch war die Wahl und Verwen-

[76] In ähnlicher Eigenschaft und durchaus übereinstimmend kommt St. Michael noch vor auf fol. 93, 95vo, 96, 96vo, 98, 98vo, 103, 103vo, 104vo, 105, 105vo.

[77] An der Annunziatenkapelle der Kathedrale von Amiens (etwa 1302) sind die drei Erzengel dargestellt, Gabriel mit Maria, Michael als Drachentöter und Raffael mit Szepter oder Spatel in der Linken; trug auch auf der r. Hand einen Gegenstand. Alle sind in Tunika und Mantel gekleidet, aber nur bei Michael wird der Mantel in deutlich sichtbarer Weise durch eine Agraffe zusammengehalten. (Vgl. Georges Durand, Monographie de l'église Notre-Dame cathédrale d'Amiens. Tome I. pag. 475. Auch auf den die ganze Apokalypse in ursprünglich 90 heute noch 67 Bildern darstellenden Tapisserien wird in der Kleidung der Engel gewechselt. Michael erscheint nur im Kampf gegen den Satan, zusammen mit seinen Engeln (vgl. Louis de Farcy, Monographie de la cathédrale d'Angers, 1901, und Separatabdruck: M. L. de Farcy, Les Tapisseries de la cathédrale d'Angers). Die Apokalypse entstand zwischen 1377 und 1379, und 34 der 67 noch erhaltenen Kompositionen sind mit Miniaturen identisch.) Die vier begleitenden Engel tragen eine weiße Tunika mit Kragen, Lanze, Schwert oder Spruchband; Michael allein trägt überdies noch einen Mantel und als Waffe ein langes Kreuz (Apokal. XII, 7).

[78] Illustrations of one hundred manuscripts in the library of Henry Yates Thompson. Vol. I. London 1907. Plate XXX, No. 34, fol. 7. Die Herzogin Maria war die Gattin des Herzogs Johanns IV., † 1399, und Tochter Eduards III. von England. Vgl. ib. Tf. XXXII, No. 34, fol. 20vo.

dung dieses Schmuckes anscheinend dem Belieben des Künstlers bzw. Auftraggebers unterstellt [79]). Auch Michael trägt Diadem mit Kreuz; dagegen ist die Form des Diadems, wie es der eine Engel auf dem Grabstein in Melun trägt: Kronreif, der sich über der Stirn zu einer Spitze erhöht — in Frankreich sehr selten zu treffen, in Italien dagegen sehr gebräuchlich [80]).

Auch ikonographisch läßt sich die Deutung jener zwei Engel auf St. Michael wenn nicht strikte beweisen, so doch rechtfertigen. Der Erzengel wurde im XV. Jahrhundert vorwiegend, aber nicht ausschließlich als Krieger dargestellt; wo er in friedlicher Mission erscheint, wird er zuweilen durch irgendein Abzeichen von den andern Engeln unterschieden; das XV. Jahrhundert verfügte über eine größere kostümliche Mannigfaltigkeit bei der Engeldarstellung, ohne dabei übrigens mit den Unterschieden im Ornat notwendigerweise immer Unterschiede im Rang der Engelgattungen gemeint wären [81]); nur wo ein einziger Engel unter mehreren so auffallend

79) In den »Heures d'Anne de Bretagne« von Jean Bourdichon, Paris, Bibl. Nationale Msc. fond lat. 9474, sind zwei Miniaturen den Erzengeln Gabriel und Michael, eine dem Schutzengel gewidmet; Michel in Rüstung, mit Kreuzstab, Schild und Schwert, Gabriel in gegürteter weißer Tunika mit Szepter und Spruchband; unter dem Schutzengel in Dalmatika, mit Reisetasche und Schwert, ist wohl Raffael verstanden. Alle drei tragen zudem ein Diadem mit Kreuz, das auch den den hl. Michael begleitenden Engeln gegeben ist, dagegen den Engeln, welche sonst reich gekleidet, das Reliquiar mit der Dornenkrone halten, nicht.

80) z. B. Hlg. Jungfrau mit Engeln in der Florentiner Uffizien, von Pietro Lorenzetti, Madonna Giottos in der Florentiner Akademie. Mehrere Engel der Hierarchie am Grabmal des Pietro Martire in St. Eustorgio in Mailand (Abbildungen bei Venturi, Storia dell' arte italiana, IV und V). Mehrere der Engelfiguren an der Porta della Mandorla am Florentiner Dom. Die Beispiele wären leicht zu vermehren. In Frankreich: Engel auf dem sogen. »vitrail de St. Thibault ou de l'archevêque 1409—1410 in der Kathedrale von Bourges (Vitraux peints de la cathédrale de Bourges, postérieures au XIIIe siècle, planche 7). Vgl. auch: Les très riches Heures de Jean de France duc de Berry à Chantilly, par Paul Durrieu, 1904, Tf. LXIV, p. 159. Michael im Kampf gegen den Drachen; in kleinen Medaillons Halbfiguren von Engeln in grünen goldgestickten Dalmatiken und mit dem entsprechenden Diadem.

81) Die strenge Unterscheidung zwischen den einzelnen Chören ist nur literarisch, nicht ikonographisch festgehalten. Am weitesten geht darin die »Légende de St. Denis«, 1317«II. (Msc. Bibliothèque Nationale de Paris, fond français 2090—2092 ed. Henri Martin, Paris 1908, planche XIX. Ohne Beischriften wären die Unterschiede zwischen den Chören nicht erkennbar; alle Engelchöre sind genau gleich gekleidet. Die Seraphim, Virtutes und Engel musizieren, die Cherubim und Potestates tragen Kronen, die Throne und Principatus beten an, die Dominationes und Erzengel spenden Weihrauch. In einer Handschrift des Pèlerinage de l'âme« des Guillaume de Deguilleville, Paris, Bibliothèque Nationale, Msc. fond français 12 465, XIV. Jahrhdt. fol. 139vo erschienen Christus und Maria über den Engelchören thronend: Das Bildfeld ist in neun Zonen mit abwechselnd blauem und rotem Grund geteilt: nur die erste Ordnung, die Seraphim, sind unterschieden: Kopf zwischen vier roten Flügeln; alle andern Chöre sind durch anbetende Halbfiguren von Engeln dargestellt. Selbst die Unterscheidung zwischen Cherubim und Seraphim ist keineswegs sicher. (Vgl.

heraus gehoben ist, wie es die beiden in Frage stehenden Grabsteine zeigen, ist man berechtigt, eine beabsichtigte Unterscheidung anzunehmen, und eine solche erklärt sich zudem bei Michael, dem »praepositus paradisi« am besten.

Der Häufigkeit der liturgischen Stellen entspricht die Zahl der Denkmäler mit Engeln, welche die Seele des Toten ins Paradies, in Abrahams Schoß tragen; auch von Michael ist schon im früheren Mittelalter die Rede, daß er die Seelen in die ewige Seligkeit einführe; aber vorläufig ließen sich keine Denkmäler nachweisen, welche, über das XV. Jahrhundert zurückreichend, die Annahme einer solchen Darstellung rechtfertigten. Damals tritt, vielleicht in Verbindung mit der allgemeinen Michaelverehrung in

---

O. Wulff, Cherubim, Throne und Seraphim, Ikonographie der ersten Engelshierarchie in der christlichen Kunst I. Lpz. Dissert. Altenburg 1894, pag. 66 und pag. 88, 90. Im Manuskript fond. latin 9471 der Bibliothèque Nationale, Heures du XVe siècle sind selbst die Cherubim der Bundeslade zweimal verschieden dargestellt: fol. 195vo mit Körper, zwei Flügeln und zwei Armen, aber ganz rot, fol. 205vo als Kopf zwischen sechs roten mit gold gehöhten Flügeln. Es scheint, daß allgemein die roten vier- und sechsflügeligen Wesen ohne Füße als Cherubim gedeutet werden. Vgl. Le comte A. de Laborde, Les manuscrits à peintures de la Cité de Dieu de St. Augustin. Er spricht von sechsflügeligen roten Cherubim bei Nr. 54 (Paris, Bibl. Nat. Msc. fond. fr. 18 und 19. und Genf, Bibl. de la ville, Msc. français 79.). Zweiflügelige Wesen (Farbe?) auf einer Darstellung der Trinität in Msc. fond fr. 22, (ca. 1432) in Bibl. Nat. zu Paris werden als Seraphim gedeutet, während bei Nr. 58 (Msc. 322 in Musée Condé in Chantilly, ca. 1484), nebst der troupe rouge des Chérubins nur von der cour azurée des cohortes célestes gesprochen wird. — Häufig erscheint in französischen Miniaturen des XV. Jahrhunderts die Trinität von roten und blauen Engelwesen umgeben. (Vgl. Jehan Fouquet und Paris, Bibl. Nat. fond. lat. 9471, fol. 143vo, fol. 210). Selten aber dürfte um diese Zeit eine genauere Spezialisierung der Engelchöre vorgenommen worden sein; wo sie sich findet, fehlen die erklärenden Beischriften. A. de Laborde, Les manuscrits à peintures de la Cité de Dieu de St. Augustin, deutet bei Nr. 3 (Paris, Bibl. Nat. Msc. fond. fr. 22. beim Sturz der bösen Engel die sie bekämpfenden Engel, weiß gekleidet und mit Lanzen bewehrt, als Erzengel. Sehr eingehend ist die himmlische Hierarchie in Msc. I (1480) der Bibl. Municipale zu Mâcon geschildert. (A. de Laborde, op. cit. Nr. 57. Tf. CXXVII.) Auf jeder Seite der Trinität reihen sich etwa 8 Ränge von Engeln auf: die innersten sind vierflügelig und mit Federn bedeckt, die folgenden einfarbig, aber mit Tunika, Stirnband mit Kreuz; andere erscheinen gerüstet, andere in Diakonengewändern. — Die Seraphim wurden im XIII. Jahrhundert sechsflügelig mit unbedeckten Armen und Füßen dargestellt: Sockelrelief an der Fassade der Kathedrale von Amiens (Darstellung von Jesaja VI 2—6); Kathedrale von Reims: Giebelrelief über dem Hauptportal: Krönung Mariae, daneben zwei Seraphim. Bogenkehle am Mittelportal der Kathedrale von Bourges; sie tragen kein Attribut, stimmen aber sonst mit den Vorschriften des Malerbuches vom Berge Athos (Didron, Manuel de l'iconographie chrétienne grecque et latine, Paris 1845, pag. 71—74) und den Malereien von Iviron auf Athos (Didron op. cit. pag. 75) überein. W. H. v. d. Mülbe, Die Darstellung des jüngsten Gerichtes an den romanischen und gotischen Kirchenportalen Frankreichs, Leipzig 1911, bezeichnet sie pag. 53 als Seraphim. Solche finden sich auch am Gerichtsportal in Chartres, v. d. Mülbe, Taf. V, und am Mittelportal der Kathedrale von Nantes (XV. Jahrhundert).

Frankreich, dieser Gedanke auch in den Heures und Suffrages häufiger und stärker hervor. — Auch auf ikonographischem Wege läßt sich die Hypothese, Michael sei auch als susceptor animarum dargestellt worden, stützen. St. Michael ist als geflügelter Drachentöter, besonders wenn er (seit dem XIV. Jahrhundert) gerüstet erscheint, vor den andern Engeln ohne weiteres kenntlich, ebenso auf den Szenen der Auferstehung Mariae, auch wenn er in der Tracht nicht von den andern Engeln unterschieden ist. Am häufigsten erscheint er mit andern Engeln zusammen auf Darstellungen des jüngsten Gerichtes, ist auch dort als Seelenwäger ohne weiteres erkennbar, vielfach durch seine Größe, gelegentlich auch in seiner Tracht wenigstens von den ihm zunächst stehenden Engeln unterschieden. Mehr oder minder auffallende Merkmale der Unterscheidung Michaels gegenüber andern ihn begleitenden Engeln lassen sich leicht auch bei andern Szenen nachweisen, in welchen St. Michael vorkommt (z. B. Pèleringe de l'âme). Im XV. Jahrhundert kam St. Michael auch in friedlicher Mission und unkriegerischer Kleidung — als Schutzpatron — vor. Da nun auf den beiden Grabsteinen von Melun und Le Mesnil-Aubry die Unterschiede in der Tracht der Engel so auffallend sind, so muß eine Unterscheidung im Rang der Engel beabsichtigt sein; eine Figur ist besonders herausgehoben; die zahlreichen angeführten Stellen der Liturgie und der durch ikonographische Untersuchungen gewonnene Schluß lassen nur eine Deutung auf den Erzengel Michael zu.

Nachtrag. 1. Cherubim finden sich, nebst anbetenden und weihrauchspendenden Engeln, auf dem Grabstein des Antoine de la Haye, Abtes von St. Denis, († 1504)[82]. 2. Michael an der Spitze der Engel in einem Manuskript der Bodleiana, X. Jahrhundert. Michael gegen den Drachen kämpfend und zugleich Seelen beschützend in einem Manuskript des britischen Museums, XII. Jahrhundert[83].

---

[82]) Guilhermy, Inscriptions II. planche III. pag. 182.

[83]) Fr. Wiegand, Der Erzengel Michael, pag. 36 und 37.

Studien zur Altfrankfurter Malerei [1]).

Von **Karl Simon.**

II. Die Darstellung im Tempel.

Die Darstellung im Tempel, die sich im Frankfurter Historischen Museum befindet, hat die Forschung schon mehrfach beschäftigt. In dieser Zeitschrift haben zuerst Rieffel (Bd. XV (1892), S. 297) nach Scheiblers Vorgang, dann Weizsäcker (Bd. XXV, S. 82 f.) Werke, die diesem Bilde verwandt sind, zusammengestellt. Letzterer nennt als solches das unbekannte, früher Dürer zugeschriebene Porträt in v. Holzhausenschen Besitz (seit kurzem als Leihgabe im Städelschen Institut); die Anbetung der Könige und die Steinigung des Stephanus in Mainz, und den Christus in der Kelter in der Gumbertuskirche zu Ansbach. Der Katalog des Münchener Nationalmuseums gab demselben Künstler dann noch die Darstellung aus der Legende des h. Jacobus. Dazu fügte Carl Gebhardt in dieser Zeitschrift (Bd. XXXI, 1908, S. 444) die Kreuzesfindung im Nürnberger Germanischen Nationalmuseum, und endlich brachte Flechsig [2]) vier Darstellungen aus dem Leben des Paulus und Petrus Martyr in der Leipziger Paulinerkirche unter Beistimmung von Dornhöffer in Zusammenhang mit der Darstellung. Ganz kürzlich hat sich Fr. Rieffel noch eingehend mit der Gruppe beschäftigt

---

[1]) Vgl. Bd. 34 Heft 4 dieser Zeitschrift S. 333 f.; leider ist bei der Korrektur der zum Teil Irrtümliches enthaltende letzte Satz stehen geblieben. Drei der dort besprochenen Bilder hatte inzwischen, worauf nicht mehr hingewiesen werden konnte, auch C. Gebhardt zu einer Gruppe zusammengestellt (Monatsh. f. Kunstw. IV (1911), S. 416 f.). Frz. Rieffel macht mich freundlicherweise darauf aufmerksam, daß auch in Mainz ein Träger des Namens Fyol kürzlich nachgewiesen worden ist: ein Petter Fyol wird in einem Bruderschaftsbuch (im Pfarrarchiv der Sebastianskirche in Mainz) mit Frau, Tochter, Knecht und Magd in den Jahren vor 1505—1514 als Mitgliedern genannt. 1514 tritt er von seinem Amt zurück und muß bald darauf gestorben sein. (Frz. Theod. Klingelschmitt im Mainzer Journal 1911, Nr. 84, 8. April 1911). Sein Stand ist nicht angegeben, doch deutet die Bezeichnung »ersam« auf einen Handwerker; ob er etwa Maler gewesen, steht also dahin; ebenso natürlich, ob er in diesem Falle mit dem Dreikönigsbild in irgendwelchen Beziehungen steht. Zu Konrad Fyol ist noch nachzutragen, daß er bereits 1448 Bürger von Frankfurt geworden ist. (Bürgerbuch IV 65 v.)

[2]) Sächsische Bildnerei und Malerei. Lief. 1, Leipzig 1909.

und ein größeres Material in höchst lehrreicher Weise verarbeitet [3]). Ich halte mich hier nur an die wichtigsten Bilder.

Gebhardt glaubte auch den Namen des Meisters nennen zu können, insofern er glückliche Urkundenfunde, die den von Dürer genannten Martin Heß betrafen, auf den Meister der genannten Bilder bezog. Freilich m. E. nicht in zwingender Weise; es fehlt jede Verbindung zwischen den Urkunden dort und den Werken hier, wenn man nicht die rein zeitliche Koinzidenz als solche ansehen will. Auch Weizsäcker hatte schon früher den Gedanken gehabt, ihn aber ausdrücklich abgelehnt.

Ich glaube nun, es läßt sich nicht nur indirekt, sondern auch direkt

Abb. 1: Ausschnitt aus der Darstellung im Tempel, Frankfurt a. M., Städtisches Historisches Museum.

nachweisen, daß der Meister der Frankfurter Darstellung nicht Martin Heß ist. In dem Miedereinsatz der Frau mit den Tauben rechts von Maria finden sich nämlich in zarten Linien eingestickt zwei durch einen Punkt getrennte Zeichen, die man kaum anders wird lesen können als S. A. (S. Abb. 1.) Obgleich sie garnicht undeutlich sind, das A sogar recht klar hervortritt, scheint sie noch niemand beachtet zu haben. Was sie bezeichnen sollen, ist mit Sicherheit schwer zu sagen; es k ö n n t e die Bezeichnung einer Heiligen sein; Sancta A . . ., aber in dieser Form wäre sie ungewöhnlich, und die Frau ist auch keine Heilige. Wäre sie ein Porträt, so könnten die Buchstaben auf den Namen der Dargestellten deuten, aber auch das wäre ungewöhnlich, und den Eindruck eines Porträts macht das Gesicht

[3]) Monatshefte für Kunstwissenschaft IV (1911), S. 341 f.

auch nicht. Jedenfalls könnte auch der Maler selbst die Initialen seines Namens hier angebracht haben, wie es etwa Dürer auf dem Berliner weiblichen Porträt, gleichfalls auf der Stickerei der Brust getan hat, wenn man das A. D. nicht als »Agnes Dürer« auffassen will.

Es ist wohl noch nicht möglich, einen bestimmten Künstler für diese Initialen in Anspruch zu nehmen. Eine Durchsicht der Bürgerbücher dieser Zeit berechtigt uns auch zu der bestimmten Behauptung, daß der Maler S. A. nicht Frankfurter Bürger gewesen ist. Sehr wohl aber kann er natürlich in der Werkstatt eines hiesigen Malers tätig gewesen sein. Bestünde der Name des Simon von Aschaffenburg zu Recht, d. h. wüßten wir nicht nur, daß seine Witwe in Aschaffenburg gewohnt, sondern daß er sich selbst so genannt habe [4]), so läge die Versuchung nahe, an ihn zu denken.

Daß der Meister S. A. vielleicht mit der Werkstatt der Fyol in engerer Beziehung gestanden hat [5]), brauchte daran nicht zu hindern: in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts hat es in Frankfurt von Aschaffenburgern geradezu gewimmelt. Außer dem Zusatz »von Aschaffenburg« finden wir in den Bürgerbüchern auch die Benennung »Aschaffenburger«. Die erstere Bezeichnung bleibt auch unter Umständen den Söhnen dieser Leute, die schon als Frankfurter Bürgersöhne geboren werden. Gerade ein Maler Friedrich von Aschaffenburg ist urkundlich bereits zum Jahre 1459 bezeugt; er liefert nämlich in diesem Jahre für die Frankfurter Sebastiansbruderschaft in die Dominikanerkirche »eynen Sebastianum mit zweyne schuczen und eynem gehuse«, der Preis beträgt 180 Gulden [6]).

Sonst ist das Bild, zu dem wir jetzt zurückkehren, ja allgemein bekannt [7]), nur einzelnes sei hervorgehoben. Die Komposition ist sehr gedrängt; nur der Hohepriester und Maria sind in ganzer Figur sichtbar, einigermaßen noch die Frau mit den Tauben. Sonst überschneiden sich die Figuren, sodaß nur Teile, schließlich nur Köpfe übrig bleiben, für deren zugehörende Körper kaum Platz zu denken ist.

So gedrängt die Komposition, so zerstreut ist die Aufmerksamkeit der dargestellten Personen. Nur die Hauptgruppe ist einigermaßen bei dem, was sie tut; die Blicke der übrigen fahren hierhin und dorthin aus dem Bilde heraus, ja zwei der Köpfe rechts wenden sich, der eine sogar in scharfem

---

4) Vgl. Niedermayer im Repert. 1884 S. 253, Anm.

5) S. den Aufsatz in Bd. 34 Heft 4 dieser Zeitschrift S. 347.

6) S. R. Jung im Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst 3. F. Bd. 7. (1910). S. 306. — Der Maler war übrigens, wie sich aus dem Bürgerbuch ergibt, bereits 1448 durch die Heirat mit einer Bürgerstochter oder -witwe Bürger geworden.

7) Abb. u. a. bei G. v. Térey: Die Gemälde des Hans Baldung Grien. Bd. II Taf. 114. Kunsthist. Ges. f. photograph. Publ. II.

Profil, wie ostentativ von der Handlung ab. Es ist eine Addition von einzelnen Personen, die einander nicht das mindeste angehen. Wie die Figuren zusammenkleben, nicht voneinander losgehen, so wirkt auch das Ganze flach. Zwar wird versucht, unten durch die Stufen zum Altar, durch den Läufer, oben durch das Gewölbe die Tiefenillusion zu erwecken, aber nur mit geringem Erfolge. Schwer und patzig drängt der Altaraufbau mit dem vielen Gold wieder nach vorn.

Überhaupt ist die ganze Raumdarstellung unverstanden. Die Längswand des Tempels rechts weicht aus, um einen Ausblick in eine Landschaft, die freilich noch goldenen Lufthintergrund aufweist, zu ermöglichen. Auch sonst trägt nichts dazu bei, den Raum als Innenraum glaubhaft zu machen. Ebenso wirkt im einzelnen alles flach, silhouettenhaft, und manches geradezu falsch. So z. B. der bauschige Ärmel des Hohenpriesters, der nicht das Geringste über das Gewand, vor das er sich legt, hervorragt, sondern in einer Ebene mit ihm liegt. Auch die Säume des Gewandes vorn, die über dem Ärmel erscheinen, treten nicht zurück, sondern laufen sich an dem Ärmel tot.

Im Gegensatz zu diesen, ich möchte sagen primären Mängeln, die sich auf die Ökonomie des Bildes als Ganzes beziehen, steht die vorzügliche technische Behandlung des Einzelnen. Die überaus sorgfältige, liebevolle, dabei durchaus nicht kleinliche Behandlung der Malerei, die sich nicht nur auf alles prächtige Beiwerk, die Goldzieraten, die Frauenhauben und Kostüme, sondern auch auf die Gesichter mit den Licht- und Schattenflächen, die feinen, in geschwungenen Strichen weiß gehöhten Haare, die Hände mit den genau angegebenen Adern erstreckt. Einzelne Köpfe sind in ihrer Art meisterhaft, so der würdevolle Hohepriester mit der stark gebogenen Nase und besonders der kniende Mann hinter ihm, der die Schleppe seines Mantels trägt, und in dem wir vielleicht das Selbstporträt des Künstlers sehen dürfen, während der Patrizier über ihm vielleicht den Stifter des Bildes darstellt.

Diese unleugbare Zwiespältigkeit in der Erscheinung des Ganzen läßt zwei Erklärungen zu: der Maler, der eine ausgezeichnete technische Schulung besitzt, ist entweder ein älterer Mann, der sich von dem Neuen, das er überall her um sich entstehen sieht, noch soviel aneignet, wie er irgend kann, oder er ist ein jüngerer Mann von geringer, im eigentlichen Sinne künstlerischer Begabung.

In dieser Hinsicht sind die Bemerkungen Ed. Flechsigs bezüglich der Beziehungen des Bildes zu Dürer wichtig [8]). Man habe bisher aus diesen

---

[8]) a. a. O. Zu den mit großer Sorgfalt nachgewiesenen Entlehnungen wüßte ich nur den freilich veränderten Wandleuchter oberhalb des Kronleuchters hinzuzufügen (B. 77: Joachims Opfer zurückgewiesen), ebenso den in Aufsicht gegebenen Standleuchter;

Beziehungen auf ein Schülerverhältnis des Malers zu Dürer geschlossen; die zahlreichen Entlehnungen von Dürer zeigen aber nur, daß Dürersche Stiche und Holzschnitte verwendet worden sind, ja gerade aus diesem addierenden Verfahren könne man fast mit zwingender Notwendigkeit folgern, daß kein direktes Schulverhältnis stattgefunden hat.

So kommt Flechsig dazu, in dem Maler nicht einen Schüler Dürers, sondern Hans Baldungs sehen zu wollen. Das ist an sich sehr einleuchtend und würde überzeugend sein, wenn sich die Entlehnungen nur auf Stiche und Holzschnitte Dürers bezögen. Es sind aber auch Beziehungen zu dessen Gemälden vorhanden. So besteht eine Ähnlichkeit zwischen dem Kopftuch der Maria der Darstellung und dem der in der gleichen Dreiviertelstellung gesehenen auf dem Dürerschen Dresdener Altar: man vergleiche links die kleine, dann die unmittelbar ansetzende große Falte, den freibleibenden Teil des Kopfes, das Faltennest auf dem Kopfe. Und die Hand des Sakristans ist, von einer einzigen Abweichung abgesehen, fast identisch mit der Hand auf dem Porträt des alten Dürer von 1490. So hat doch wohl der Maler nähere Kenntnis, gleichviel welcher Art, von der Dürerschen Werkstatt gehabt, ohne freilich in Dürers Geist eindringen zu können.

Gerade das Wichtige und Neue bei diesem, wie er etwa einen Innenraum glaubhaft macht, oder seinen Figuren trotz scheinbarer Überfülle Platz schafft, und auch die Entfernteren in Beziehung zur Haupthandlung zu bringen versteht — gerade das scheint ohne Eindruck geblieben zu sein.

Die Färbung ist im ganzen hell und leuchtend: Gold, Rot und Weiß wird vor allem viel verwendet. Bei dem Hohenpriester tritt dazu noch ein Blau-Grünlich im samtenen Kragen mit dem weißen Hermelinbesatz und Rosa-Gelblich-Grün wechselnd in den Fransen; Maria erscheint in blaugrünem Gewand mit rosa Innenseite, die Frau mit den Tauben in Gold und dunklem Moosgrün mit changierendem Futter, das in diagonalen Strichlagen schattiert wird. Moosgrün auch in dem Futter eines Gewandes in gebrochenem Rot, ähnlich moosgrün und blaßrot in der Kleidung des vorausgesetzten Stifters. Schwarz endlich in Barett und Gewand des als Sakristan fungierenden Malers, das nur rote Fransen zeigt.

* *

*

Ich wende mich nun zu einzelnen der Bilder, die mit unserer Darstellung in Beziehung gebracht worden sind, um sie, soweit ich mir ein Urteil über sie habe bilden können, daraufhin zu prüfen. Die Beziehung

---

man vergleiche auf dem Blatt der Apokalypse B. 62 von den drei Leuchtern links den am weitesten rechts mit dem — im Gegensatz zu den anderen — ruhig gehaltenen Fuß und dem schuppengemusterten Schaft.

zu dem Frankfurter Bilde ist in diesem Zusammenhang allein maßgebend: bei den Werken, wo diese Beziehung m. E. nicht besteht, ist daher auf Neu-Attribution verzichtet worden.

Die Anbetung der Könige in Mainz; städt. Gemäldesammlung Nr. 414 *und* 415 [9]).

Ähnlichkeiten im einzelnen sind gewiß zwischen den beiden Bildern in Fülle vorhanden: so in den Typen der Männer mit den gebogenen Nasen, dem krausgelockten Haar, der Vorliebe für abgestreckte oder merkwürdig gekrümmte Finger, ihre weit auseinanderstehenden Knöchel, die wie geschwollen aussehen, die unverhältnismäßig kleinen Nägel, gerade geschnitten und mit aufgesetztem Glanzlicht; die in ganzen Flächen von Hell und Dunkel modellierten Gesichter, die Behandlung von Bart und Haar in einzelnen Büscheln: die Haare werden in einer Form gegeben, die sich dem Halbkreis nähert, während von der entgegengesetzten Richtung in gleicher Weise einzelne Haare über diese Büschel gelegt werden; die Runzelbildung an Augen und Nacken; die Bildung der Ohren, wo die obere Eintiefung der Muschel gern halbkreisförmig an den oberen Rand stößt, die vortretenden Adern u. a. m.

Wichtige Grundgefühle sind aber entschieden anders. Das Mainzer Bild ist weiträumig; die einzelnen Figuren haben Platz, nirgends herrscht Gedränge. Die Steinigung des Stephanus, bei der ein großes Aufgebot von Menschen nahe liegen konnte, kommt mit wenigen aus. Es ist Interesse für kräftige ausgreifende Bewegung; die Standmotive werden stark betont, bis in die Figur auf der Fahne. Gerade das Interesse und das Verständnis für Ponderation ist ein unterscheidendes Merkmal für die neue, fortschrittlich gesinnte Generation. Dürer ist, man möchte sagen, mit wenigen Sprüngen zur Stelle, langsamer der ältere Peter Vischer, aber überall regt sich der Stolz darauf, eine Figur richtig, dabei mit Nonchalance auf die Füße stellen zu können. Der Meister der Darstellung interessiert sich mehr für die Köpfe, als für die Standmotive seiner Figuren. Man sage nicht, die Gewandung hinderte ihn daran: es stand nichts im Wege, in Nebenfiguren zu zeigen, was er konnte.

Auch die Draperie der Darstellung zeigt ein fast selbständiges Leben, etwa in dem Windeltuch des kleinen Christus, dem freilich das Schleiertuch der Maria in der Anbetung ähnlich ist. Beide sind wohl ohne Dürer kaum möglich; es sei nur an seine Stiche: die vier Hexen und den Traum des Doktors erinnert. Die Ärmel an der Hand und auch die Enden sonst werden auf der Darstellung sorgfältig gelegt, dabei doch an einzelnen Stellen unnatürlich: bei dem Hohenpriester und der Maria fällt der lange Ärmel nicht

9) Abb. in G. v. Térey, a. a. O. Bd. II, Taf. 113. Repert. a. a. O. (1892), zu dem Aufsatz von Rieffel.

bis auf die Hand herab, sondern ist oberhalb ihrer erstarrt, schmiegt sich auch nicht den Formen der Hand an, sodaß ein beträchtlicher Luftzwischenraum bleibt. Ähnlich bei dem Kopftuch der Maria, das den Hals in einem Bogen umzieht. Es ist fast, als seien Gewohnheiten einer Schnitzwerkstätte hier wirksam gewesen: der Ärmel zuerst fertig und dann die Hand nachträglich angestückt. Oder auch Gewohnheiten des Holzschnittzeichners. Auch der Armansatz wird gern auf diese Weise versteckt. Beides ist auf dem Mainzer Bild nicht in dem Maße der Fall; der Armansatz wird gern zur Verdeutlichung der Funktion betont (vgl. den auspackenden Knecht — der übrigens sein Vorbild auf der Schongauerschen Anbetung der Könige (B. 6) findet —, den Engel am weitesten links auf dem Dreikönigsbilde und den Engel des Stephanusbildes; selbst den Stephanus oder den Hohenpriester hinter ihm).

Dagegen stimmen beide in einer Eigentümlichkeit überein, die für die Gemälde von wahrscheinlich Frankfurter Herkunft, vielleicht aber auch für einen größeren Umkreis typisch ist: die Ruhe in den Ärmelenden nahe der Hand. Mag der Ärmel sonst noch so bewegt sein, nach unten ebbt die Bewegung ab, um mit einer glatten Fläche, durch keine Umschläge oder Falten getrübt, abzuschließen. So ist es auf der Darstellung bei dem Hohenpriester und der Maria, so auf dem Mainzer Bild bei Joseph, auch bei Stephanus, vor allem bei dem Verkündigungsengel der Rückseite. Diese Art mag dem milden mittelrheinischen Temperament besonders entsprechen, jedenfalls unterscheidet sie sich scharf von Nürnberger und Dürerscher Tradition, der auch Hans Baldung durchaus folgt.

Daß der Typus der Maria und ihrer Genossinnen auf den beiden Werken gänzlich voneinander abweicht, muß doch hervorgehoben werden. Sonstige Abweichungen in Einzelheiten sind weniger wichtig: daß die so reich ausgebildeten Schlagschatten der Darstellung auf dem Mainzer Bilde gänzlich fehlen, daß dem altertümlichen Nimbus mit den zwei roten Streifen ein Strahlenkranz in Mainz entspricht. Stephanus zeigt freilich wieder den festen Nimbus; wie hier wohl überhaupt ein anderer Maler am Werke gewesen ist, der die Elemente seiner Landschaft, wie Flechsig nachgewiesen, Dürer entlehnt.

Wichtiger ist wieder die dunklere Gesamtfärbung in Mainz; die reichere Skala, dunkelgrüner Sammet, violette Ärmel usw., während in Frankfurt helle Farben und das Rot-Gold vorherrschend sind. Sie wirken hier zuweilen, wie Weizsäcker sehr richtig hervorhebt, fast branstig, in Mainz dagegen transparent. Man hat das entschiedene Gefühl, daß der Maler S. A. den Seidendamast so wie auf dem Mainzer Bild nicht habe malen können. Ähnliches könnte man von dem flotten Engelterzett in der Höhe sagen, wo reines Profil, Dreiviertel- und Vorderansicht — diese in einer Verkürzung,

wie sie schon bei dem Tucheraltar in Nürnberg (Augustus und Monika) versucht wird — in den mannigfaltigst individualisierten Gestalten erscheinen. Das Gleiche gilt von dem aller materiellen Schwere entkleideten, in dem wallenden Haupthaar versinkenden Kreuz bei dem Verkündigungsengel der Rückseite oder von den lang und vornehm herabhängenden Ärmeln; das alles sind Zeugnisse einer ganz anderen Kultur, als sie der Meister S. A. aufbringen kann.

Hier ein schweres, an Dürer genährtes, fast monumentales Pathos, vereint mit einem sehr ausgesprochenen Zug für Noblesse; dort das Getümmel einer an künstlerisches Disponieren noch nicht recht gewöhnten, aber achtungswerten Provinzialkunst, die die Löwenhaut des Monumentalen freilich nicht recht ausfüllt und aus Dürerschem Schmaus ein Ragout zusammenbraut. Dabei ist auch der Künstler des Mainzer Bildes kein Gestalter ersten Ranges, sondern was er besitzt, verwendet er wieder; so wiederholt der Hohepriester des Stephanusbildes im linken Fuß die Stellung des Mohrenkönigs, und der Verkündigungsengel ist in Typus, Stellung, Haltung, Gewandung bis in Einzelheiten hinein nur eine sinngemäße Abwandlung des Johannes unter dem Kreuz.

Die Übereinstimmungen mit der Darstellung betreffen Dinge, die sehr wohl lehr- und lernbar sind; die Verschiedenheiten sprechen m. E. für verschiedene künstlerische Temperamente. Das Frankfurter Bild ist altertümlicher im einzelnen nicht nur, sondern in grundlegenden Dingen, eine Entwickelung etwa zu dem Mainzer Bilde erscheint nicht möglich. Dieses selbst stammt wohl aus derselben Schule, aber von einem moderneren, wahrscheinlich jüngeren Künstler.

Was die Datierung angeht, so hat Rieffel scharfsichtig darauf aufmerksam gemacht, daß die Figur des Mohrenkönigs »in Stellung und Bewegung und sogar bis in die kleinsten Eigentümlichkeiten der bizarren Modetracht hinein« auf zwei Darstellungen der Mainzer Liviusausgabe des Johann Schöffer von 1505 wiederkehren (Bl. 286 Antiochus hält Landtag, Bl. 403 Demetrius wird erdrosselt [10]). Der Zeichner müsse also das Bild gekannt haben. Die Übereinstimmung ist in der Tat sehr weitgehend, wenn auch einige Verschiedenheiten in der Tracht, so in den Ärmeln, vorkommen. Nur

[10]) Noch ähnlicher in der Energie der Bewegung erscheint mir der gleichfalls, wie der Mohrenfürst, das Barett in der Hand haltende Mann auf dem zweimal vorkommenden Holzschnitt Blatt 331 b und 386; nur ist er von der Gegenseite gegeben. (Übrigens werde ich bei dem Formschnitt auf Bl. 283 den Gedanken an die Komposition des Stephanusbildes nicht los.) Stellung und Tracht sind dann weiter sehr ähnlich bei dem Mann in dem Titel-Holzschnitt von Eucharius Rösslin: Der Swangeren Frauen Rosengarten. Straßburg bei Martin Flach und Hagenau bei Heinrich Gran 1513. Auffallend ist hier das Monogramm, das dem Grünewalds sehr ähnlich ist. (Abb. bei H. A. Schmid, M. Grünewald, Text S. 387.)

aus Gründen der Vorsicht möchte ich auf die Möglichkeit hinweisen, daß für beide Darstellungen ein Archetypus vorliegen könnte, gerade auch da das Bild nachweisbar mit Entlehnungen arbeitet. Für die Stellung möchte ich wenigstens auf den frühen Dürerstich der Türkenfamilie (B. 85) hinweisen, wo die Frau genau in der gleichen Schrittstellung erscheint. Sonst kommt diese allerdings im ganzen gemalten und gedruckten Dürerwerk nicht wieder vor.

Die Bilder aus dem Leben des Paulus und Petrus Martyr in der Leipziger Paulinerkirche [11]).

Einzelnes ist der Darstellung wohl ähnlich: so die Vorliebe für charakteristisch gebogene Nasen, auch der Typus des Paulus, der an den Hohenpriester erinnert; freilich ist er nicht so monumental, sondern kleinlicher. Selbst bei scheinbaren Ähnlichkeiten fallen aber Verschiedenheiten auf: so bei den Händen, denen das Verkrümmte fehlt. Haare und Bart sind nicht weiß, sondern fast ausschließlich leicht gelblich gehöht, und die Striche verlaufen nicht gekrümmt, sondern gerade. Stand- und Spielbein sind stark betont, auch unter der Gewandung scharf angegeben; die Proportionen sind zuweilen unmöglich. Das Inkarnat ist durchgehends dunkel oder schmutzig braun, hier und da auch grau, nirgends gesund und rötlich wie in der Darstellung. Bei letzterer begegnet einmal ein leises Öffnen des Mundes, in Leipzig ist dieses Öffnen des Mundes, in dem die Zähne zum Vorschein kommen, geradezu typisch geworden: auf dem einen Bilde zwei, auf einem anderen gar viermal: Stephanus, der Henker, sogar der Entfliehende, alle blecken die Zähne. Die ganze Arbeit ist gröber, handwerksmäßiger; man vergleiche etwa die Haube der Frau rechts auf dem Bilde: Paulus und die Schlange, oder etwa den Armel des Stephanus, oder die Kopftücher, wie da die Falten muldenförmig ängstlich, wie aus Papier gelegt sind. Die Details sind gern verschwommen und verwaschen. Davon ganz abgesehen, daß nirgends Goldluftgrund, sondern der Himmel über ausgeführterer Landschaft erscheint. Schlagschatten erscheinen auf dem Bilde des Wunders am Altar des h. Petrus Martyr einige Male.

So kann ich nur eine ganz entfernte Verwandtschaft mit unserer Darstellung zugeben, die sich auf wenige Äußerlichkeiten stützt, und die doch vielleicht die Einreihung auch in einen anderen Zusammenhang gestatten.

Männliches Porträt in der Holzhausensammlung zu Frankfurt. [12])

Das interessante Bildnis ist bekanntlich von Thode nach dem Vorgang von Donner-von Richter Dürer, von Fr. Haakh dann Hans Baldung zu-

[11]) Flechsig a. a. O. S. 4, Taf. 17—21.

[12]) Abb. zuletzt Monatsh. f. Kunstwiss. IV (1911) Taf. 70.

geteilt worden. Weizsäcker dagegen hat mit vollem Recht unter den sonstigen Frankfurter lokalen Dingen Umschau nach Verwandtem gehalten. Freilich ist der Vergleich eines Porträts mit anderen Darstellungen besonders schwierig, weil man nicht immer mit Bestimmtheit entscheiden kann, wo der Künstler unter dem besonderen Zwang des besonderen Modells gestanden, und wo er frei hat schaffen können. Aber es besteht ja zweifellos ein gewisser Zusammenhang des fraglichen Porträts mit der ganzen Gruppe; auch mit der Darstellung, was Weizsäcker näher ausführt.

Soweit die Übereinstimmungen rein technischer Art sind, muß allerdings darauf hingewiesen werden, daß sie wohl für den Schulzusammenhang, aber nicht für die Zuweisung an den gleichen Künstler sprechen müssen. Die Übereinstimmung in den Handformen und der Handhaltung des Unbekannten und des Sakristans der Darstellung ist allerdings weniger zweifellos; daß die Hand des letzteren — der übrigens keinen Rosenkranz, sondern den Gewandsaum des Hohenpriesters hält — überaus ähnlich der Hand auf dem Dürerschen Porträt seines Vaters von 1490 ist, wurde schon erwähnt. Dagegen stimmt noch in etwas anderem die Darstellung mit dem Holzhausenporträt. Bei einer der Frauen rechts in Dreiviertelansicht sind die Augen, wie bei dem Porträt, nach außen gestellt, so daß sie sich fest auf den Beschauer heften. Aber auch das ist Dürersche Tradition in seinen frühen Bildnissen; auch bei denen, wo sich die Dreiviertelansicht schon der Vorderansicht nähert, (Selbstbildnis von 1493, Friedrich der Weise, Bildnis seines Vaters von 1497, Selbstbildnis von 1498, Felicitas Tucher, Krell), eine Gewohnheit, die bei dem Holzschuher mit unerhört gesteigerter Kraft noch einmal aufgenommen wird. Beide Eigentümlichkeiten kämen also zu den oben bereits angeführten Spuren des Dürerschen Einflusses noch dazu. Allerdings ist bei Dürer in diesem Falle das Auge immer voll geöffnet, nicht halb geschlossen, wie bei dem Unbekannten.

E i n e Abweichung zwischen den Bildern könnte stutzig machen: bei der Darstellung, auch bei den Mainzer Bildern ist der Mund ausnahmslos voll und üppig gebildet, wobei die Unterlippe besonders betont wird. Das ist auch für ältere, wahrscheinlich aus Frankfurt stammende Bilder und auch noch für einen weiteren Umkreis, der abgegrenzt werden müßte, geradezu typisch, und auch wo Porträtähnlichkeit angestrebt wird, begegnet man dem immer wieder. Übrigens auch noch in den Porträts des späteren Conrads von Kreuznach. Demgegenüber möchte man bei dem Porträt des Unbekannten fast sagen: seine Lippen glänzen durch Abwesenheit — so fest und energisch geschlossen, so dünn liegen sie aufeinander. Der Sakristan der Darstellung ist, wie gesagt, ganz gewiß ein Porträt, und die Oberlippe ist auch eingezogen, der Mund soll energisch geschlossen sein, aber die Unterlippe quillt doch wieder hervor. Es ist doch fraglich, ob ein sonst in

dieser abweichenden Gewohnheit wurzelnder Maler, selbst bei einem noch so scharfen Anreiz des Modells dazu, von dieser Gewohnheit würde abgehen können. Auch sonst steckt etwas Grämliches in dem Porträt, das man auf der Darstellung vergebens sucht. Die Karnation ist anders, fleckiger, lebhafter als auf letzterer; die Haarbehandlung operiert hier mit größeren Massen als auf dem Porträt. Aber all diese Dinge brauchen nicht entscheidend zu sein. Immerhin bin ich bei diesem Porträt doch nicht ganz sicher, ob es von dem Maler S. A. herrühren kann.

Votivbild im Germanischen Museum in Nürnberg. Katalog Nr. 332.

Das Bild war von H. v. Tschudi mit der Frankfurter Darstellung in Verbindung gebracht worden [13]); er hatte es in Venezianer Kunsthandel gesehen, aus dem es später das Germanische Museum erworben hat. Es stellt dar die thronende Maria mit dem Kinde, von Engeln umgeben und gekrönt. Auf der untersten Thronstufe kniet ein vom Pferd gestiegener Ritter mit zwei Söhnen, Gemahlin und Tochter. Der Katalog des Museums (H. Braune) bezeichnet es als oberdeutsch um 1510. Tatsächlich sind bei genauerem Zusehen die Unterschiede gegen die »Darstellung« recht beträchtlich; nur die in großen hellen Flächen herausmodellierten Gesichtern erinnern allerdings stark an sie. Ganz anders aber ist, von anderem abgesehen, die tiefe dunkle Gesamtstimmung des Ganzen; die Farben sind freilich an mehreren Stellen geronnen. Die Wirkung ist fast clair-obscurartig und erweckt mehr den Gedanken an augsburgische oder tiroler Tradition. Das sehr interessante Bild hat größere künstlerische Qualitäten als die Darstellung. Man vergleiche den lieblichen Engel links oder die linke Hand Mariä, die den Christuskörper umfaßt und außerordentlich gut verstanden ist.

Halbfiguren Christi und Mariä im Germanischen Museum. Kat. Nr. 197—198.

In derselben Sammlung schreibt der Katalog zwei Gegenstücke frageweise dem Martin Heß, also dem Meister der Darstellung zu: Halbfiguren des Schmerzensmannes und der Schmerzensmutter. Ersterer in rotem Mantel, die Hände mit sprechender Geste erhoben; Maria in blau-grünlichem Mantel, der über das weiße Kopftuch gezogen ist. Nähere Beziehungen zur Frankfurter Darstellung vermag ich nicht zu entdecken. Das Gesicht Christi ist markig herausmodelliert, die Nase gerade und knochig, auch die nur ganz wenig gebogene der Maria. Die rückwärts gelegenen Augen besonders groß und rund; die Lider stoßen an der Außenseite im Winkel aufeinander. Die Finger der Maria lang und dünn mit Angabe der kleinen Fältchen um die Gelenke; die Christi knochig, die gekrümmten

[13]) Bd. 25 dieser Zeitschrift S. 85, Anm. 5.

Finger der rechten Hand gut verstanden, die einzelnen Gelenke von einander abgesetzt und in sich etwas gebogen, fast nervös anmutend. Die Daumen ungewöhnlich breit. Also jedenfalls ganz anders als die fleischigen und in sich wenig beweglichen Hände und Finger auf der »Darstellung«.

Die Ärmelenden des Mantels liegen richtig unmittelbar auf dem Handgelenk, an dem ebenso, wie bei der Maria, die Armansätze deutlich gemacht sind. Auch kleinere Einzelheiten sind anders: der Nimbus geht unmittelbar in den von je einer silbernen Säule flankierten schwarzen Grund über, ohne Trennungslinie, übrigens von dem goldnen Rankenwerk zum Teil durchschnitten. Dagegen wären Beziehungen zu den noch zu nennenden 14 Nothelfern eher zu entdecken, die Benennung »mittelrheinisch« also vielleicht aufrecht zu erhalten.

Kreuzfindung im Germanischen Museum. Kat. Nr. 190 [14]).

Das Bild ist nacheinander dem Hans von Kulmbach (Koelitz), dem Meister des Heilsbronner Hochaltars (Thode), dem Wolf Traut (Rieffel), dem Hans Traut (Chr. Rauch), endlich von C. Gebhardt dem Meister der Darstellung zugeschrieben worden. Die Ähnlichkeit zwischen beiden Bildern liegt zunächst mehr im allgemeinen Eindruck als in den Einzelheiten; aber sie fehlen auch hier nicht. Bei beiden ist die Komposition gedrängt; auch der Mangel an Aufmerksamkeit, den die Dargestellten zur Schau tragen, ist bei der Kreuzfindung groß; und zwar wird er vor dem Original noch fühlbarer, als es nach der Photographie scheint; keiner kümmert sich recht um den eigentlichen Vorgang. Die drei Frauen vorn wenden sich von dem eben zum Leben Erweckten rechts ab; die Gruppe hinter ihm beachtet ihn garnicht. Ebenso steht der Kreuztragende für sich allein. Der eine Mann im Profil sieht vom Schauplatz geradezu weg, wie die Frau auf der Darstellung. Offenbar hat man Dürer darin mißverstanden, der solche Profile nahe den Rändern gern verwendet, um einen Zusammenhang zwischen der Haupthandlung und außerhalb des Bildes zu denkenden Zuschauern herzustellen. So fällt die ganze Komposition auseinander, wenn auch eine Gruppenbildung versucht wird, die bei der Darstellung ganz fehlt.

Wie dort, fehlt auch bei dem Nürnberger Bilde das Interesse für Ponderation oder ausgreifende Bewegung, wie sie uns bei der Mainzer Anbetung so ausgeprägt entgegentritt. In den Köpfen ist dagegen etwas mehr Beweglichkeit, besonders in den weiblichen; Kopf und Gesichtsform abweichend. Was die Körperbehandlung sonst anlangt, so begegnen auf beiden Bildern die gebogenen Nasen, der Mund ist, vielleicht mit Aus-

[14]) Abb. bei Chr. Rauch: Die Trauts. Straßburg 1907. (Stud. z. deutschen Kunstgesch., H. 79) Taf. 9.

nahme der stehenden zweiten Frau links immer fest geschlossen. Die Kreuzfindung zeigt die Ohren ungern, lieber werden sie durch Haare und Kopfbedeckungen versteckt. Auf der Darstellung werden sie bei den Hauptpersonen vollkommen deutlich. Das Abstrecken der Finger von einander geschieht auf der Kreuzfindung fast gar nicht oder nur zaghaft.

Die Enden der Ärmel schmiegen sich den Armen und Gelenken, die übrigens gern, wenn auch nicht immer gezeigt werden, völlig an, ohne Zwischenräume. Die Kleidung hängt schwer herunter, nirgends ein flatternder Zipfel. Der Faltenwurf ist ähnlich, aber nicht identisch; einmal wird der Bausch unter dem Ärmel durchgezogen, wie bei der Maria der Darstellung. Die Kleidung des einen Mannes im Turban, fast in der Mitte, zeigt Goldquadrierung mit Punkten in der Mitte, ähnlich wie das Kleid der Frau mit den Tauben auf der Frankfurter Darstellung. Das Gewand des sitzenden Auferweckten erscheint wie sorgfältig in Ton modelliert, sehr im Gegensatz zu den tiefen Röhrenfalten der Mainzer Maria. Auffallend ist das Fassen von frei hängenden Tüchern usw. mit den Händen, wie es noch später bei Grünewald der h. Antonius des Isenheimer Altars tut.

Über das Koloristische läßt sich ja leider bei dem Zustand des Bildes kaum etwas aussagen; der Eindruck ist jetzt wesentlich vorherrschendes helles Grün, Gold und Gelb; Rot und Blau in verschiedenen Abtönungen. Auch der oben schwebende Engel erscheint ganz in Gold mit ganz roten Flügeln. Ähnlich befangen könnte man sich einen von dem Meister der Darstellung gemalten Engel vorstellen, niemals diesem die Kantilene der Gewandung bei den Mainzer Engeln zutrauen. Die Festons und der blaue Lufthintergrund mit den weißen Wolken verändern für den Eindruck natürlich viel gegen den Goldgrund des Frankfurter Bildes. Von Schlagschatten ist kaum eine Spur, nur bei den Steinen vorn. Wie bei dem Frankfurter Bilde erscheint der Durchblick durch ein Tor mit Architektur; über dem Tor ein zum Teil sichtbares Fenster.

So besteht auch für mein Gefühl eine engere Verwandtschaft zwischen der Kreuzfindung und der Darstellung, ohne daß ich geradezu Identität der Meister annehmen möchte [15].

Das Kelterbild in Ansbach, St. Gumbertuskirche [16].

Die Komposition des auf Goldgrund gemalten Bildes ist bekannt: in der Mitte die Kelter mit Christus, aus dem Gottvater, links stehend, das Blut herauspreßt; in Hostien verwandelt, wird es vom Papst im Kelch auf-

[15]) Daß von einem Maler das Nürnberger Bild und die Karlsruher Altarflügel herrühren können, erscheint mir ausgeschlossen, wo dasselbe Thema so von Grund aus sich widersprechende Lösungen erfährt.

[16]) Abb. bei Schricker, Kunstschätze in Elsaß-Lothringen 1896.

gefangen. Den rechten Arm Christi unterstützt die von fünf Schwertern durchbohrte Maria mit der linken Hand. Rechts vor ihr kniet der geistliche, klein gebildete Stifter. Rechts in halber Höhe schweben neben der Kelter Engelknaben. Über das Ganze verteilt Inschriftbänder. Die Gesamtfärbung ist licht: der Goldgrund, die goldenen Nimben, die weißen Schriftbänder, Tücher und Untergewänder. Dazu kommt ein verschieden abgestuftes Rot: Ziegelrot bei dem Mantel des Papstes und Gottvaters, Pfirsichrot im Ärmel des Stifters, Dunkelrot in seinem Barett, Purpur bei dem zweitobersten der Engel. Blau ist der Mantel der Maria und das Gewand Gottvaters, das aber hellgrüne Ärmel zeigt.

Zu der Komposition existiert bekanntlich eine Zeichnung, die doch wohl Dürer zugehört (Lippmann I 28), aber freilich merkwürdig verschieden von dem Bilde ist. Bei letzterem drückt links die Gestalt Gottvaters sehr stark auf die der Maria, während auf der anderen Seite nur die luftige Engelschar das nicht ganz zureichende Gegengewicht bildet. In dem Entwurf steht Maria auf der rechten Seite, wodurch ein besseres Gleichgewicht hergestellt wird; folgerichtig kommt Christus auf die Seite Gottvaters herüber, aber da er in der Kelter steht, schräg unter diesen; direkt unter Gottvater dagegen die Engelglorie, wohin sie gehört. Auch der Papst wechselt den Platz: er kommt mit Gottvater und Christus, dessen Stellvertreter er ist, auf dieselbe Seite, wo jeder seine bestimmte Aufgabe hat. Nicht mehr wälzt er sich würdelos vor der Kelter mit dem klotzigen Schlüssel bewaffnet, wo seine Figur nicht einmal mehr ganz zu sehen ist.

Bei Dürer eine würdevolle Haltung: das Pontifikalgewand breitet sich in vornehmem Wurf nach hinten aus. Rechts dann die nur unterstützende Maria und der Stifter, der nur rechts an das Bild herangeschoben, nicht zwischen Papst, Maria und Christus eingeklemmt ist. Sein Wappen verdeckt nichts von seinem und Marias Gewande, sondern füllt den Raum zwischen ihm und dem Papste. Sein Gewand wird von dem Rand der Zeichnung zum Teil abgeschnitten, wie bei dem Papst des Bildes. Dadurch wirkt er kleiner, durch rein künstlerische Mittel, ohne daß er tatsächlich kleiner gebildet wäre. Das Kelter-Postament ist deutlicher hervorgehoben, die Seitenteile sind nicht verdeckt, wie zum Teil auf dem Bilde, sodaß eine klarere Raumbildung erreicht wird, und mehr Luft als in dem Bilde ist. Drei Inschriftbänder anstatt sieben. Wir sehen: so viel Abweichungen, soviel Verbesserungen gegen das Bild.

Es fällt außerordentlich schwer zu glauben, daß das Bild nach dem Entwurf als Vorlage gefertigt ist. Der Maler müßte von allen guten Geistern verlassen gewesen sein, wenn er veränderte, nur um zu verschlechtern. Höchstens könnte man glauben, daß ein Schüler Dürers den Entwurf seines Meisters ganz flüchtig gesehen und nach langer Zeit das Bild nach dieser

flüchtigen Erinnerung gemacht hätte. Dem widerspricht aber die vielfach sehr genaue Übereinstimmung in Einzelheiten, die sich doch schwerer merken als etwa die Verteilung der Massen. Daß der Maler die Dürersche Werkstatt gekannt hat, möchte man aus einem bisher unbeachtet gebliebenen Umstande schließen: die Maria der Kelter stimmt im Gesichtstypus, in Stellung und zum großen Teil auch in den Falten fast Zug um Zug mit der Maria der Verkündigung auf der Flügel-Rückseite des Paumgärtnerschen Altars überein, mehr noch als mit der h. Anna auf dem Stich B. 29. Möglich, daß der Dürer-Schüler diese Maria selbst gemalt und auf seinem Bilde der Kelter einfach wiederholt hätte. Der Papst könnte in seiner Unbehilflichkeit etwas dem Joseph der Geburt, auf dem Mittelbilde desselben Altars, gleichen. Das Lendentuch Christi erinnert einigermaßen an die Darstellung der Kreuzigung, noch mehr des ungläubigen Thomas in Dürers kleiner Holzschnittpassion (B. 40 und B. 49) und die Kreuzigung der Kupferstich-Passion (B. 24). Es sind die einzigen Male, daß Dürer auf die Breitenansicht mit flatternden Zipfeln usw. verzichtet. Lang und schwer hängt bei B. 49 der übergeschlagene Bausch herab; nur nicht so spitz endigend wie auf dem Kelterbild.

Eine weitere Möglichkeit wäre die: Dürer hat, wenn nicht in Nürnberg, vielleicht auf einer Reise das Kelterbild gesehen, das ihn interessierte, von der Hauptsache sich eine flüchtige Skizze gemacht und dabei gleich die ihm notwendig erscheinenden Korrekturen angebracht. Wann und wo das geschehen sein soll, ist freilich schwer zu sagen; ist das Bild in Frankfurt entstanden, was allerdings nicht wahrscheinlich, so darf daran erinnert werden, daß Dürer Jakob Heller versprochen hat, einige Zeit nach Fertigstellung seiner Himmelfahrt Mariä dorthin zu kommen, um das Altarwerk selbst zu firnissen [17]) Ob es dazu gekommen, wissen wir freilich nicht; doch wird Dürer nicht ohne zwingenden Grund sein Versprechen nicht gehalten, und Heller, so wie wir ihn kennen, nicht freiwillig darauf verzichtet haben.

Ungerne denkt man auch Dürer selbst für die Komposition verantwortlich; die fünf Schwerter der Maria mögen noch hingehen, obgleich auch sie in seinen ausgeführten Werken nicht begegnen, aber das Anpacken der Maria an Christi rechten Ellenbogen ist doch gar zu massiv und handgreiflich.

Eine letzte Möglichkeit wäre die, daß Dürer eine uns nicht erhaltene Komposition gefertigt hätte, nach der der Maler arbeitete. Das könnte vor der italienischen Reise gewesen sein. Auf der Nürnberger Beweinung und dem Mittelbild des Paumgärtner-Altars schneiden Wappenschilde ähnlich wie auf dem Kelterbild in Figuren und Gewandung ein; n a c h der ita-

[17]) Cornill, Jacob Heller und Albrecht Dürer, Frankfurt a. M. 1871 S. 30.

lienischen Reise wäre Dürer noch einmal an die Komposition gegangen, in der uns erhaltenen Zeichnung. Sie erscheint nicht möglich vor dem Rosenkranzbild. Auf dem Heller-Altar stehen dann die Wappenschilde ganz ähnlich wie auf der Zeichnung, von den Figuren getrennt.

Als Maler der Bildes hat man bisher an Hans Baldung oder den Meister der Darstellung gedacht. An beide zugleich erinnern einige Äußerlichkeiten: so die Hand Gottvaters mit dem Abstrecken des Zeige- und kleinen Fingers, die stark gebogene Nase Christi u. a. m. An Mittelrheinisches bzw. Frankfurterisches die geschweifte Form der Augen Christi und Mariä, bei der außerdem das untere Lid etwas nach oben gezogen ist. Gerade zum Ausdruck des Schmerzes kommt das allerdings auch sonst vor. Die Nimben werden durch zwei Streifen jenseits einer durch kleine Halbkreise gebildeten Begrenzung in Rot abgeschlossen, fast genau wie bei dem Christus der Darstellung, nur daß sich hier zwischen den roten Streifen und den Halbkreisen noch ein weißer, bei Maria zwei weiße Streifen schieben. Auffallend ist das scharfe, rechts gewendete Profil des Stifters, auffallend gerade für das deutsche Porträt jener Zeit [18]), das in den Profilen auf der Darstellung und der noch zu nennenden Jakobuslegende, freilich auch im Dürerschen Rosenkranzfest, seine Parallele finden würde.

Von der Darstellung unterscheidet es sich aber doch wieder in Einzelheiten. die hier allein in Frage kommen können, in sehr bestimmter Weise. Der reiche Perlenschmuck zeigt keine Schlagschatten; nur an der Kordel, die den Pelzbehang des Stifters zusammenhält, tritt er in bescheidener Weise auf. Die Hände des Papstes sind faltig, wie aus Leder an den Gelenken gegeben, während sie an der Darstellung ausgezeichnet charakterisiert sind. Die Neigung, den Mund leise zu öffnen, besteht nicht. Die Enden der Ärmel sind überall stark geknittert und bis in die letzten Enden in Falten bewegt, auch das, wie gesagt, zu Dürer durchaus passend. Die Schwere des Stoffes ist überall richtig betont; der Ärmel des Stifters schmiegt sich der Handform vollkommen an, ohne einen Zwischenraum wie bei dem Hohenpriester der Darstellung. Das schwer herabhängende Lendentuch Christi wurde bereits erwähnt.

So kann ich hier nicht diejenigen Übereinstimmungen finden, die zu der Annahme zwängen, daß das Bild vom Meister S. A. gemalt sein müsse; ganz abgesehen von dem doch in gewisser Weise großartigen Zug, der hier und da durchbricht — so in dem hochgerichteten Profilkopf des Stifters —, den man aber auch auf den freilich noch nicht geklärten Einfluß Dürers schieben mag.

---

[18]) Vgl. »Vorderansicht und Seitenansicht«, Zs. f. Ästhetik und allgem. Kunstwissenschaft Bd. II S. 406 f.

Legende des H. Jacobus. München. Nationalmuseum. Kat. Nr. 383.

Das Bild, auf streifigem und Wolken andeutenden Goldgrund gemalt, zeigt, im oberen Teil von gotischem Astwerk umrahmt, drei Szenen der

Abb. 2: Martyrium Jacobi, München, Bayerisches National-Museum.

Legende (s. Abb. 2). In ruinösem gotischen Gewölbebau links Jacobus vor dem König; im Mittelgrunde rechts eine Mauer mit rundem Torbogen, davor Jacobus auf dem Gang zur Hinrichtung, den Zauberer Hermogenes taufend; im Vordergrunde die Enthauptung, in nur fragmentarisch erhaltenen Figuren; der untere Teil des Bildes fehlt. Die Ausführung ist nicht

sehr fein, besonders nicht im Hinter- und Mittelgrunde, im Vordergrunde dagegen besser.

An die Frankfurter Darstellung erinnert manches Einzelne: so die Vorliebe für kräftige gebogene Nasen, für das Abstrecken des kleinen Fingers, die starken Schlagschatten der Halsschnur, die der von vorn gesehene Zuschauer mit den gepufften Ärmeln trägt. Unter den Zuschauern links finden wir zwei scharf nach rechts gewendete Profile. Die Farben changieren gern wie auf der »Darstellung«: grün-gelb, rötlich-grau-blau, gelblich-rot usw. Bei dem Henker sind die unteren Lider etwas in die Höhe gezogen, wie es auch bei anderen Frankfurter Bildern und freilich allgemeiner bei mittelrheinischer Kunst öfter vorkommt. Der Armansatz wird auch hier ungern gezeigt, die wenigen weiten Ärmel haben ganz glatte Endigungen. Ausgesprochenes Stand- und Spielbein-Motiv zeigt nur der Knabe im Vordergrund.

Auffallend ist der Nimbus des Jacobus; eine feste goldne Scheibe, mit rotem Abschlußstreifen, der ungefähr auf dem höchsten Punkte nach rechts in Schwarz übergeht. Ganz genau das Gleiche ist der Fall bei der Darstellung, sodaß die beiden Bilder auch hierdurch in engere Beziehung treten. Diese auffallende Eigentümlichkeit schließt nämlich noch einige Bilder Frankfurter Provenienz zusammen, während sie sonst selten zu sein scheint.

Das eine der Bilder ist die große, aus der Frankfurter Dominikanerkirche stammende Tafel mit den vierzehn Nothelfern (jetzt im Städtischen Hist. Museum, Inv. B. 305) mit den Wappen des Frankfurter Patriziers Karl v. Hynsperg (gest. 1472) und seiner Gattin Guda v. Heringen (gest. 1500), wohl um 1500 entstanden. Durch die bisher übersehenen Initialen I. H. auf dem Mantelkragen des h. Erasmus veranlaßt, habe ich kürzlich die Vermutung geäußert, daß wir hier ein Werk des aus Urkunden bekannten Johannes Hess(e) vor uns haben, der möglicherweise der Vater des sattsam bekannten Martin Hess gewesen sei. Jedenfalls bestehen auch Beziehungen zu den Formschnitten der Mainzer Sachsenchronik, deren Signatur 𝔥 dann vielleicht auf Hans Hesse zu deuten wäre [19]). Die Nimben auf diesem Bilde sind scheibenförmig und durch einen roten Streifen begrenzt, der auf der höchsten Höhe nach rechts herunter in Schwarz übergeht, genau wie bei der »Darstellung« und dem Jacobusmartyrium.

Dieselbe Eigentümlickeit findet sich bei dem aus Nieder-Erlenbach

[19]) Vgl. Alt-Frankfurt, Vierteljahrsschrift für seine Geschichte und Kunst. Frankfurt a. M. Verl. H. Minjon. Jahrg. 3 (1911) H. 2, S. 60. Mit Abb. Die Signatur 𝔥 findet sich außer an den von Leo Baer, Die illustrierten Historienbücher des 15. Jhs. Straßburg 1903, S. 170 genannten Stellen auch noch bei dem sonst nie wieder vorkommenden Brustbild der Hildegardt: Fol. 22 des Exemplars der Frankfurter Stadtbibliothek.

stammenden Altar von 1497, der Schongauersche und Hansbuchmeister-Elemente zeigt (Darmstadt, Landesmuseum)[20]. Die Kirche wurde 1346 dem Frankfurter Liebfrauenstift übergeben, so daß die Frankfurter Provenienz des Bildes nahe läge. In ganz gleicher Weise findet sich dies an den Nimben einer ebenfalls aus dem Dominikanerkloster stammenden kleinen Kreuzigung mit Maria und Johannes d. Ev., Johannes d. T. und dem h. Hieronymus (Städt. Hist. Museum Inv. B. 290). Diese offenbar vollkommen absichtliche Eigenheit ist vielleicht so zu erklären: bei den sämtlichen Bildern kommt das Licht von links, so daß auf der rechten Seite Schatten ist; wenn auch nur sehr gemäßigter. Demgemäß verschwindet rechts der rote Streifen des Nimbus im Dunkel. Die zuletzt erwähnte Kreuzigung gilt für oberrheinisch; m. E. würde sie gut in den mittelrheinischen Kreis passen. Die Auffassung ist freilich pathetischer; die Hände von Maria und Johannes sind in ihrer Bewegtheit wie eine, wenn auch nur leise Vorahnung Grünewalds. In den Köpfen eine für die an sich ziemlich handwerksmäßige Malerei erstaunliche individuelle Verschiedenheit: durchgehend eine reiche Runzel- und Faltenbildung, die sie den Nothelfern des Meisters I. H. und den Formschnitten der Sachsenchronik nähert, letzterer auch insofern, als der Johannes d. Ev. einen kleinen in Grübchen endigenden Mund zeigt, der, in Formschnitt übertragen, diese kurz abgeschnittenen Mundwinkel ergeben würde, wie sie in der Sachsenchronik so vielfach vorkommen. Die grüne Dornenkrone, die später bei Grünewald wiederkehrt, findet sich ebenso gut hier, wie auf einem aus der Frankfurter Dominikanerkirche stammenden Passionszyklus, bei dem mehrere Darstellungen nach Schongauerschen Stichen als Vorbildern komponiert sind (Städt. Hist. Museum Inv. B. 251—258) und einem zweiten Passionszyklus, der aus dem Nachlaß Dr. Fr. Böhmers stammt, also wohl gleichfalls aus einer Frankfurter Kirche herrührt (Städt. Hist. Museum B. 981—902). Sie begegnet ja auch auf der Kreuzigung des Mainzer Dreikönig-Altars. Übrigens finden wir hier wie auf dem Nothelferbild auch das Abstrecken der kleinen Finger, aber auch die geschwollenen und weit auseinanderstehenden Fingerknöchel, die so charakteristisch sind für die mit der Darstellung zusammenhängende Gruppe und darüber hinaus für eine

---

[20]) Abb. Kunstdenkm. des Großherzogt. Hessen. Kr. Friedberg. Darmstadt 1895. Wieder begegnet Veilchenkraut und drei auffallend hohe blühende Veilchen fast in der Mitte des Bildes hier, außerdem ein Frosch: Anspielung auf die Frankfurter Patrizierfamilie Frosch? Das Bild weist, zum ersten Mal kürzlich bei guter Beleuchtung gesehen, auch sonst engste Beziehungen zu dem genannten Nothelferbilde auf; das Messer des hl. Bartholomaeus zeigt ein verschlungenes Monogramm I. F (?) (= Johannes Fyol?); der Hieronymus des Mittelbildes ist auf der genannten Kreuzigung des Hist. Museums in Frankfurt (B. 290) Zug für Zug kopiert.

Anzahl von Bildern und Glasgemälden, bei denen nichts für einen Import von auswärts, aber alles für eine Entstehung in Frankfurt selbst spricht.

So dürfen wir auch in dieser Kreuzigung ein Werk sehen, das in Frankfurter Gewohnheiten fest verankert scheint, deren eine sie auch mit dem Jakobusmartyrium verbindet. Dieses selbst wird höchst wahrscheinlich in der Werkstatt des Meisters S. A. entstanden sein, der allerdings eigenhändig wohl nur das wenigste daran gemacht hat. Noch etwas spricht dafür; die skrupellose Entlehnung aus einem Dürer-Holzschnitt. Das ganze Stück des rechten Abschlusses: der Flechtwerkzaun, das Tor mit Überdach, das Haus, der Torbogen und die Backsteinmauer sind wortwörtlich aus der Ruhe auf der Flucht nach Ägypten (B. 90) herübergenommen.

Unwillkürlich drängt sich bei dem Thema: Enthauptung des Jacobus der Gedanke an den Flügel von Dürers Heller-Altar mit der gleichen Darstellung auf. Es wäre möglich, daß derselbe Jacob Heller auch bei einem Frankfurter Künstler ein Martyrium seines Schutzheiligen bestellt hätte. Wie dem sei, es scheint jedenfalls, daß die Frankfurter Provenienz des Bildes sich sogar mit größter Wahrscheinlichkeit nachweisen läßt. Hüsgen erwähnt in seinem Artistischen Magazin an der Stelle, wo er die damals noch unzerstreuten Schätze des Dominikanerklosters bespricht, das Folgende: »ferner in diesem Zimmer (Refektorium) S. Johannes der Täufer, S. Sebastian, S. Antonius von Padua, S. Jacobus, wie er zu seiner Marter geführt wird, die Beschneidung Christi und der weinende Petrus über der Tür, alle diese Bilder sind von mehr erwähnter Meisterhand, in Albrecht Dürers Manier überaus schön gemalt und durch so lange Jahre wohl erhalten« [21]).

Die Beschneidung Christi dürfen wir wohl mit unserer Darstellung identifizieren; nun wird unmittelbar vorher ein von demselben Meister herrührendes Martyrium Jacobi genannt. Es liegt nahe, dies Bild mit dem Münchener zu identifizieren, das schon auf Grund bloßer Stilvergleichung dem Meister der Darstellung zugeteilt wurde. Auch nach den Maßen scheint es ein genaues Gegenstück zur Darstellung zu sein; die Maße der letzteren sind nach Höhe und Breite 1,50 m und 0,886 m, des Münchener Bildes, das um ein Drittel gekürzt ist 1,033 und 0,875 m. Johannes der Täufer, die Heiligen Sebastian und Antonius von Padua sowie der weinende Petrus würden also noch zu suchen sein — ein Unternehmen, das keineswegs aussichtslos erscheint.

* * *

[21]) Frankfurt a. M. 1790, S. 562 und schon früher in seinen »Nachrichten von Frankfurter Künstlern« 1780, S. 269. Über die Provenienz des Bildes ist, wie mir die Direktion des Bayr. Nationalmuseums freundlichst mitteilt, nichts Näheres bekannt.

Die minutiösen Untersuchungen waren nötig, wenn fast allgemein anerkannte Dinge nicht nur mit einigen Allgemeinheiten oder subjektiven Geschmacksurteilen bestritten werden sollten. Welches ist das Ergebnis? Mit Sicherheit gehören einem Meister S. A. zwei Bilder: Die Frankfurter Darstellung und das Jacobusmartyrium. Das Dreikönigsbild nennt Rieffel mit Recht das bedeutendste der Gruppe, nur ist es m. E. so bedeutend, daß es nicht mit den beiden andern zusammen genannt werden kann.

Was schon bei der Darstellung hervorgehoben wurde, besonders im Vergleich zum Dreikönigsbilde gilt auch für das Jakobusbild: die Lahmheit der kümmerlichen und schlürfenden Bewegungen, die Unsicherheit in den Stellungen. Der Maler scheint selbst ein Gefühl für diese Schwäche gehabt zu haben, denn fast überall erspart er es sich durch Überschneidungen, seine Standmotive klar durchzuführen; schade, daß gerade die Figur des Henkers hier im Stich läßt. Wie anders die Freiheit in dem Mainzer Bilde, dies Paradieren mit der Lösung selbst auferlegter Schwierigkeiten und nicht nur in den kleineren Figuren des Hintergrundes, sondern in einer der Hauptfiguren vorn. Wie überzeugend kräftig selbst noch im Stephanusbilde das Dastehen des linken Steinigenden.

Eine Rückenansicht findet sich weder auf der Darstellung noch dem Jakobusbilde, nur Profile hart neben Vorderansichten gesetzt. Bei Meister S. A entspricht die Richtung des Kopfes fast immer der Richtung des Körpers; nur im Hintergrunde des Jakobusbildes wird eine Abweichung versucht; im Dreikönigsbilde dagegen nicht nur bei den Neben-, sondern bei zwei der Hauptfiguren, die dadurch in nahe Beziehung gebracht werden.

Durchaus verschiedene Lebensgefühle sprechen aus dem allen, die nicht in einem Künstler vereinigt sein können. Engere Beziehungen bestehen vielleicht auch zwischen dem Meister S. A. und der Nürnberger Kreuzfindung, weniger enge zu dem Unbekannten der Holzhausen-Sammlung und zum Ansbacher Kelterbilde. Die übrigen besprochenen haben mit ihm überhaupt nichts zu tun.

Zum ersten Abschnitt der »Studien zur Altfrankfurter Malerei« (Heft 4, Band 34) schickt der Redaktion Herr **Dr. J. von Derschau** in Heidelberg folgende Notiz:

In dem Aufsatz von Karl Simon, Studien zur Frankfurter Malerei (Heft 4, Bd. 34) weist der Verfasser auf die Möglichkeit hin, verschiedene von ihm besprochene Bilder mit der Künstlerfamilie Fyol aus Frankfurt a. M. in Verbindung zu bringen. Hierbei spricht er die Vermutung aus, die in jenem Bilderkreis dekorativ verwandten Veilchen (viola) könnten die redende Signatur eines Mitgliedes der Familie Fyol sein. Bezüglich der Veilchen im engeren Sinne ist die Möglichkeit zuzugeben, nicht

so leicht bezüglich des Stiefmütterchens, das sich auf einem Altarbild mit einer Anna selbdritt im Städtischen Historischen Museum in Frankfurt a. M. an hervorragender Stelle findet und auf dessen mögliche Auffassung als Signatur der Fyols Karl Simon hinweist, da das Stiefmütterchen eine Veilchenart sei und sein lateinischer Name viola triplex. Über die Möglichkeit dieser Annahme entscheidet die Frage, ob zu jener Zeit — Karl Simon setzt das Bild um 1490 — das Stiefmütterchen schon den Namen viola trug. Dies scheint nun nach Forschungen des schwedischen Botanikers Veit Brecher Wittrock nicht der Fall zu sein. Dieser Forscher hat in den Acta horti Bergiani Bd. 2 Nr. 7 einen Beitrag zur Geschichte des Stiefmütterchens (Bidrag till de odlade penséernas historia) veröffentlicht. Dem schwedisch geschriebenen Aufsatz ist eine englische Inhaltsangabe angefügt, aus der ich zitiere:

»The botanists of ancient days knew of only one kind of Viola, viz. Viola odorata L., and those of the Middle Ages were acquainted with no other.

The heartsease or wild pansy, Viola tricolor L. was first mentioned and described by O. Brunfels (1536), and L. Fuchs (1542), both Germans. ohe latter relates that »Herba trinitatis« — the name by which the heartsease was then known — was not only found wild, but was also cultivated as an Trnamental plant in the gardens of Germany.

R. Dodonaeus, from the Netherlands, is the first to use the name Viola tricolor for the heartsease.

Das Werk des Letzteren, in dem nach Wittrock zuerst der Name Viola auf Stiefmütterchen angewendet wird, ist nach Wittrock: Stirpium historiae pamptades sex. Antwerpiae 1583.«

Das Werk des Brunfels »Herbarum vivae eicones per Otho Brunf. recens editae. Novi herbarii Tomus II. Argentorati 1536«. Das Werk des Fuchs (Leonhartus Fuchsius) »De historia stirpium commentarii insignes, Basiliae 1542«.

Nun weist Karl Simon mit Recht darauf hin, daß das Stiefmütterchen auf dem Altarbild der Anna selbdritt im Städtischen Historischen Institut in Frankfurt fast in der Mitte des ganzen Bildes vorn auf dem Thron als besonders schönes und großes Exemplar liegt. Kaum ist anzunehmen, daß hier Zufall waltet. Aber welche Beziehung könnte den Künstler bestimmt haben, wenn wir die zwischen dem Namen des Künstlers und dem Stiefmütterchen fallen lassen? Aus den Forschungen Wittrocks ist zu entnehmen, daß das Stiefmütterchen, bevor gegen Ende des XVI. Jahrhunderts der Name viola tricolor aufkam, herba trinitatis hieß. Nun liegt die Blume dieser herba trinitatis in besonders großem Exemplar vorne mitten auf dem Thron der Anna selbdritt jenes sonderbaren einer Dreieinigkeit ähnlichen

Vorstellungsgebildes. Diese Deutung wäre eine Stütze für die Annahme Karl Simons. Denn wir hätten es mit einem Künstler zu tun, dem die Spielerei der Blumensprache nahe liegt, und die vermutungsweise Annahme Karl Simons, das auf demselben Bilde angebrachte wilde Veilchen und die Veilchendekoration des mit der Anna selbdritt in nahem künstlerischem Zusammenhang stehenden Bildes des Schmerzensmannes in der Deutsch-Ordenskirche in Frankfurt a. M. deute auf den Namen Fyol, wäre, wenn auch nicht erwiesen, so doch wahrscheinlicher gemacht.

Die freundliche Anteilnahme, mit der, von andrer Seite kommend, Herr Dr. J. v. Derschau meine Fyol-Hypothese bespricht, ist mit lebhaftem Dank zu begrüßen; auf Grenzgebieten kann das Zusammenarbeiten von Forschern verschiedener Disziplinen nur von größtem Vorteil sein. Zur Sache nur eine Frage des Nicht-Botanikers: wäre es möglich, daß im Volke das Stiefmütterchen als fiol bezeichnet wurde, lange bevor diese Bezeichnung in der Wissenschaft üblich, vielleicht gerade aus dem gewöhnlichen Sprachgebrauche übernommen wurde? Auch beim Goldlack (cheirantus cheiri) hat das Volk doch offenbar eine Beziehung zum Veilchen ausdrücken wollen: Gelbveigelein; die von der Wissenschaft nicht angenommen worden ist. Das schließt in unserem Fall natürlich nicht aus, daß der fragliche Fyol nicht auch mit der sehr interessanten Beziehung der »herba trinitatis« auf dem Bilde der h. Anna selbdritt sein Spiel getrieben haben kann. *K. Simon.*

Die chinesische Kunsttheorie

Ein Versuch

von **Otto Fischer**

(Schluß.)

Die Wertung.

Es wurde schon angedeutet, daß diese Auffassung der Kunst in der taoistischen Naturphilosophie begründet liegt, die zu allen Zeiten die Weltanschauung der Chinesen bestimmt hat, nachdem sie Lao-tse aus dem primitiven Zauberglauben zur Bewußtheit des metaphysischen Denkens erhoben hatte. Diese mystische Philosophie beherrscht die Theorie des Schaffens ebenso wie das Schaffen selbst. Es hat sich indessen der dem Chinesen zugleich innewohnende Sinn für verstandesmäßige und klare Ordnung auch der Betrachtung der Kunst bemächtigt, und wenn sich die taoistische Anschauung in der praktischen Übung und in der psychologisch-ästhetischen Erklärung ausspricht, so hat sich das konfuzianische Element dafür ein System der Wertung und Ordnung der geschaffenen Kunst auszubilden gesucht. Dieses System ist auf die Kunst selber in ihren schöpferischen Zeiten ohne wesentlichen Einfluß gewesen und wäre für sich allein durchaus ungeeignet, sie zu erklären, allein es zeigt uns dafür, welche Hierarchie und welche Deutung der Werte die Kritiker, Ästhetiker und Historiker ihr entnommen und für sie aufgestellt haben. Es ist bezeichnend, daß die Grundlage selbst dieses rationalen Systems eine arationale ist. Wir haben es zunächst mit zwei verschiedenen Theorien einer klassifizierenden Kunstwertung zu tun.

Die ältere von beiden sind die sechs Prinzipien des Hsié Ho (6. Jahrh.). Es ist eine Aufstellung von sechs wesentlichen Gesichtspunkten, in welchen ein Kunstwerk eine größere oder geringere Vollkommenheit erreichen kann. Es handelt sich jedoch, und dies ist ja nicht außer Acht zu lassen, nicht um Gesichtspunkte für den Maler, die ihm Ziele setzen würden, nach deren Erreichung er streben soll, es handelt sich nicht um Vorschriften und nicht um gleichwertige Vollkommenheiten, sondern lediglich um eine Skala der Kunstwerte für den urteilenden Betrachter. Das erste Prinzip bezeichnet das

Höchste, was ein Künstler erreichen kann, das zweite die nächst hohe Stufe usw., bis zum sechsten Grad. Die Ausdrücke, die in ihrer änigmatischen Kürze schwer zu deuten sind, bestehen aus je vier Ideogrammen und werden folgendermaßen übersetzt. Nach den vorangehenden Ausführungen wird uns ihr prinzipielles Verständnis keine großen Schwierigkeiten mehr machen. Das liu-fa lautet:

1. wörtlich: Geist-Element, Lebens-Bewegung,
2. Gerippe-Zeichnung mit dem Pinsel,
3. Übereinstimmung des Umrisses mit der Natur,
4. Farbe entsprechend dem Wesen des Gegenstandes,
5. genau übereinstimmende Teilung des Raumes,
6. Nachahmung eines Vorbildes (Hirth). Nach Giles: Finish.

1. Nach Giles: rythmische Lebendigkeit, nach dem Japaner Okakura Kakuzo: die Lebensbewegung des Geistes durch den Rythmus der Dinge. Wir übersetzen vielleicht am besten: der Ausdruck des Geistigen durch die Lebensbewegung. Gemeint ist mit der ersten Hälfte der Formel jener geistige und innerliche Charakter des Kunstwerkes, der aus der Einheit mit dem Sinn und Prinzip der Welt, aus dem, was der Chinese Eingebung nannte, entsteht. Sehr wichtig und sehr bezeichnend für seine Kunst aber ist die zweite Hälfte, die es ausspricht, wodurch jenes Geistige in der Malerei vorzüglich zum Ausdruck kommt: durch die lebendige Bewegtheit, den vollkommensten Lebensschein. Dieses innere Pulsieren und Atmen der Dinge ist es denn auch, was die reife chinesische Kunst wie keine andere auf das erstaunlichste ausdrückt, ebenso wie sie schon in ihren ersten uns bekannten Anfängen durch die frappierendsten, suggestivsten Formeln für die äußere Bewegung überrascht.

2. Nach dieser obersten Kategorie, die das geistige Prinzip der Dinge als ein alle durchwirkendes und allen gemeinsames faßt, bezeichnet die zweite, wie uns scheint, sein Herabsteigen zur Individuation im einzelnen Ding, in welchem es sich als innere Form und grundlegenden Charakter kundgibt. Wir schreiten von der Konzeption zur Ausführung. Hier handelt es sich also zunächst um das Begreifen des Wesens eines Dinges von innen, von seiner Struktur aus, sodann um die Festlegung dieses Wesentlichen mit dem Pinsel. Da nun das Wesentliche bei gleichartigen Dingen notwendig ein Gleiches ist, so haben sich hier die charakteristischen wesenbezeichnenden Formeln gebildet, etwa für Wasser, für Feuer, für Laubwerk, für Berg- und Felsbildungen, die das konventionelle Element in der chinesischen Kunst ausgemacht haben.

3. Erst jetzt, nach dem inneren Rythmus und nach der inneren Charakteristik der Dinge, figuriert die äußere Ähnlichkeit und Genauigkeit in der Nachbildung der natürlichen Vorbilder. Jetzt erst, nach dem inneren Wesen,

kommt die äußere Erscheinung, die Oberfläche, in ihrer Umschreibung durch den Umriß zur Geltung.

4. Alle diese Kennzeichnung war als eine zeichnerische, durch Schwarz und Weiß ausdrückbare gedacht. Jetzt erst nach dem Umriß rangiert die Farbe auf dieser Tafel der Werte. Es scheint überdies noch wesentlich, daß nicht ihre abstrakte ornamentale Schönheit, sondern ihr innerlicher Ausdruckswert für die Bezeichnung des Gegenstandes, d. h. ihr Charakter als immanente und bleibende Qualität den Maßstab abgibt.

5. Hier endlich scheint es sich, nachdem sich alle früheren Kategorien ausschließlich auf das Eindringen und Einfühlen in die Welt der Gegenstände bezogen, um ein Element der künstlerischen Souveränität zu handeln: um die Anordnung der Gegenstände im gegebenen Raum, um die künstlerische Komposition, wie Giles übersetzt. Es handelt sich freilich auch hier noch nicht um eine willkürliche Verteilung, sondern um eine dem Wesen und Rang der Gegenstände entsprechende, wenn anders in Hsié Hos Formel nicht bereits eine Forderung der perspektivisch-räumlichen Bildgliederung zu erblicken ist.

6. Endlich die niederste Stufe künstlerischer Betätigung: sei es die Nachahmung eines Vorbildes, sei es die äußere letzte Glättung des Werkes. Nachdem wir von dem Freien und Geistigsten einer divinatorischen Konzeption ausgegangen waren, sind wir hier durch alle Grade der vorschreitenden Materialisation zum rein Mechanischen einer manuellen Geschicklichkeit hinabgelangt.

Ein zweites System der Wertung wurde von Chu King-huan um das Jahr 1000 für die Malerei aufgestellt und zur Klassifizierung der Meister der Tang-Dynastie verwendet. Seine Ursprünge sind jedoch wesentlich älter: sie gehen auf einen Ausspruch des Kung-fu-tse selber zurück. Nach seinem Wortlaut hatte zuerst der Historiker Pan Ku im 1. Jahrh. n. Chr. eine Skala der Verdienste ausgebildet. Diesem zufolge stehen am höchsten, die mit dem Wissen geboren sind, ihnen folgen, die Wissen durch Fleiß erwarben, dann kommen die Strebenden, die Fleiß anwenden im Gefühl ihres Unwissens, und endlich, die das Gefühl ihres Unwissens haben und keinen Fleiß anwenden. Danach hatte Pan Ku neun Klassen eingeteilt, von shang-shan, der höchsten Höhe der shöng, der großen Weisen, unter denen die mythischen Kaiser und Lao-tse und Kung-fu-tse sind, bis hinab zu hia-hia, der niedrigsten Niedrigkeit. Dieses System wurde dann im 8. Jahrh. von Li Ssi-chön und Chang Huai-Kuan in ihren Werken über die Schriftkunst zur Klassifikation der Kalligraphen verwertet. Sie unterscheiden drei Klassen: 1. shön die Genies, 2. miao die Talente, 3. nöng die handwerklich Geschickten. Diese Stufenfolge wiederum bildete das Vorbild für Chu King-huans Gradation der Maler. Er stellte ebenfalls drei Klassen auf: 1. shön-

p'in, die Klasse der Inspirierten, 2. miao-p'in die Klasse der Talentierten, 3. nöng-p'in die der handwerklich Geschickten; jede dieser Klassen gliederte er wieder in eine obere, mittlere und untere Abteilung. Endlich aber fügte er eine 4. Klasse: i-p'in hinzu, deren Bedeutung nicht ganz klar ist. Giles nennt sie die Klasse der Gefälligen, Hirth meint, es sei die Klasse der anderweitig nicht Registrierbaren, und diese Meinung scheinen die chinesischen Autoren zu bestätigen, denn während diese Klasse hier an der 4. Stelle erscheint, so wird sie anderwärts an die erste und von wieder andern an die 2. Stelle, d. h. vor oder nach shön-p'in gesetzt. Offenbar aber sprengt diese Klasse wieder das ganze sorgsame Schema und beweist, wie für die eigentliche Kunsteinsicht fruchtlos und wie rein gelehrtenhaften Bedürfnissen entsprungen diese ganze Klassifizierung ist. Sie ist es besonders den Kategorien des Hsié Ho gegenüber.

Dennoch birgt sich in der praktischen Anwendung beider Systeme vieles und oft tiefsinniges Nachdenken über Wesen und Verdienst der einzelnen künstlerischen Erscheinungen und für uns mancher bemerkenswerte Hinweis. Es ist sehr interessant, daß Ku K'ai-chi z. B. der i. A. mit dem höchsten Lob unter den inspirierten Malern genannt wird, bei Hsié Ho erst in der dritten Klasse unter den getreuen Zeichnern der äußeren Form erscheint. Ebenso ist in der Tafel des Chu King-huan der berühmte Landschafter Wang Wei erst als das Haupt der miao-p'in, der Klasse der Talentierten angeführt, während Künstler wie Lu Tan-wei und Wu Tao-tse als unbestrittene Meister überall an der ersten Stelle stehen. Die Gründe jener von der Tradition abweichenden Urteile sind uns freilich zunächst noch verborgen; es scheint aber, daß manche in den Werken jener Maler den Atem des mystischen Einsseins vermißten. Gerade sie aber sind merkwürdigerweise die einzigen aus jener frühen Zeit, von deren Schaffen sich mit Wahrscheinlichkeit eine anschauliche Vorstellung gewinnen läßt.

Die Ordnung der Gegenstände.

Die Neigung des Registrierens und Klassifizierens erstreckte sich naturgemäß auch auf die Gegenstände. Ihre Einteilung unter bestimmte Kategorien lag um so näher, als die Aufstellung der Gemäldekataloge schon von den frühesten Zeiten ab auf den Gedanken führen mußte. Schon Ku K'ai-chi gibt eine Liste nach der Schwierigkeit der Darstellung für den Künstler: zuerst die menschliche Figur, dann die Landschaft, dann Hunde und Pferde und endlich Bauwerke. T'ang Hou, ein Autor der Yüan-Dynastie, teilt eine Stufenfolge der Gegenstände mit, wie es scheint, nach ihrem bildenden und erhebenden Werte geordnet: Beim Sammeln von Bildern stehen taoistische und buddhistische Vorwürfe an erster Stelle, denn die alten Meister wandten viel Arbeit auf diese, da sie durch sie Ehrfurcht, Liebe und eine

Neigung zu den heiligen Gebräuchen einzuflößen wünschten. Sodann kommen Figurenbilder, die als Vorbilder oder warnende Beispiele dienen können. Darauf folgt die Landschaft mit ihren unerschöpflichen Genüssen, nach ihr die Blumen und dann die Pferde, die unter die göttlichen Tiere gehören. Bildnisse von Herren und Frauen und Abbildungen fremder Völkerschaften, mögen sie noch so geschickt ausgeführt sein, sind kaum zur Bildung des Geistes geeignet. — Endlich enthält das Hsüan-ho-hua-p'u (1120) das denkbar vollständigste Verzeichnis der Gegenstände, da hier die in der kaiserlichen Sammlung vertretenen Meister nach den Vorwürfen geordnet erscheinen, in denen sie nach der allgemeinen Anschauung das Vorzüglichste geleistet hatten. Seine zehn Kategorien sind folgende: 1. Taoisten und Buddhapriester, d. h. die religiöse Malerei, die altchinesische Mythologie und das Pantheon des Buddhismus verbildlichend. 2. Menschliche Dinge, d. i. die profane Figurenmalerei. Hierher gehört alles, was wir Porträt, Historie und Genre heißen, Sittenbilder, Anekdotisches, Musterbeispiele hoher Tugend, Weise des Altertums und komische Gestalten. 3. Palast und Haus, d. h. die Architekturmalerei, zumeist Abbildungen der berühmten Lustgärten mit ihren Schlössern und Pavillons; auch die Schiffs- und Wagenbilder werden anhangsweise hier aufgeführt. 4. Fremde Stämme, sittenbildliche Darstellungen fremder Volkstypen und Beschäftigungen. 5. Drachen und Fische, d. h. die ganze Welt der Wassergeschöpfe. 6. Berge und Wasser, die chinesische Bezeichnung der Landschaft; es dürfte sich in der Tat kaum eine chinesische Landschaft finden lassen, die nicht aus jenen beiden Grundelementen bestünde, besonders wenn man bedenkt, daß auch der Nebel als Manifestation des Wassers gerechnet wurde. 7. Haustiere und wilde Tiere. 8. Blumen und Vögel, zu welchen hier auch die Schmetterlinge und Bienen gezählt sind. Es handelt sich um Darstellungen entweder der Blumen oder der geflügelten Welt allein oder aber in den weitaus meisten Fällen um Gruppierungen beider Wesen zu einem Bilde. 9. Tuschbambus. »Damit werden die in der Schwarzweiß-Manier ausgeführten Skizzen von Bambuszweigen und Bambusgruppen bezeichnet, die gewissermaßen als Gelehrtensport seit dem 10. Jahrh. in der gebildeten Welt Ostasiens eine hervorragende Rolle spielen« (Hirth). 10. Gemüse und Früchte, denen sich die Pflanzeninsekten anschließen.

Es läßt sich in dieser Anordnung kaum mehr ein Bedürfnis der Wertung, sondern nur ein solches der Ordnung erkennen, man möchte jenes denn darin erblicken, daß nach altem Herkommen das Göttliche vor dem Menschlichen und dieses wieder vor dem Außermenschlichen aufgeführt ist. Höchstens könnte man es vielleicht beachten, daß die barbarischen Sujets nach allem speziell Chinesischen, und daß die Drachen und Fische von der übrigen Tierwelt getrennt und vor der Landschaft erscheinen, vielleicht weil jene

Wasserwesen noch immer einen gewissen dämonischen Charakter zu haben schienen. Die Rosse und andern Tierbilder erscheinen dagegen, der historischen Entwicklung nicht entsprechend, erst nach der Landschaft.

Wohl aber äußert sich hier, in diesen Klassifikationen der Vorwürfe, eine Art Kanonisierung der Malerei, die keine Vermischung und Gruppierung der Dinge, keine Wahl der Gegenstände nach der Willkür einer frei schaffenden Phantasie zuläßt, sondern nach welcher schon durch die Wahl des Themas eine gewisse traditionelle Einschränkung des Darstellbaren, ja mit der Zeit sogar der Gruppierung und Anordnung des Darzustellenden statt hat. Es hat sich diese Kanonisierung im wesentlichen offenbar schon in der T'ang-Zeit vollendet, und nur die Landschaft scheint noch später unter der Sung- und Yüan-Dynastie eine weitere Ausgestaltung erfahren zu haben. Was die Gruppierung bestimmter Gegenstände, z. B. in den Zusammenstellungen von Pflanzen und Tieren, angeht, so scheint es, daß diese entweder ganz einfach traditionell waren, d. h. auf irgendein, sei es legendarisch überliefertes oder gänzlich unbekanntes Vorbild der frühesten Malerei, eventuell auch auf eine geschichtliche Anekdote oder die Anregung einer Dichterstelle zurückgingen. Oder aber sie entsprangen bewußt einem symbolischen Bestreben, das auch wieder in zwei Formen sich äußern konnte. Einerseits nämlich ließen sich Gegenstände gleichartigen inneren Charakters und gleicher Ausdrucksbedeutung zusammenstellen, andererseits konnte eine Gruppierung verschiedenartiger Dinge von gleicher äußerer, z. B. auguraler, Bedeutung erfolgen, Dinge, die z. B. langes Leben oder Glück oder geistigen Fortschritt u. dgl. bedeuteten. Wir kommen so zu der speziell japanischen Gattung der Wunschbilder. Es bedarf hier jedoch noch genauerer Untersuchungen und eines umfangreicheren Materials, um zu endgültigen Feststellungen zu gelangen.

Als Beispiel sei die Zusammenstellung von Grille und Sperling genannt, die ausdrücklich als die Erfindung des Ku Chün-chi (Mitte des 5. Jahrh.) bezeugt ist, oder die der weit offenen Blüten der Rosenmalve mit einer Katze, deren Pupille spaltförmig geschlossen ist, als ein Bild der Mittagshitze (sie ist im 11. Jahrh. als sehr alt erwähnt und erklärt) oder endlich die des Hahns mit der purpurroten Blüte des chinesischen Hahnenkamms (Celosia cristata). Als Beispiel traditioneller Vorwürfe in der Landschaft erwähne ich die sogenannten acht Motive, die zuerst im 11. Jahrh. als ein Werk des Sung Ti erscheinen, später aber in China und in Japan zahllose Nachschöpfer gefunden haben.

Der Stil.

Die Chinesen haben seit den frühesten Zeiten den Begriff des Stils gekannt. Des Stils als einer ganz bestimmten fest geprägten Form des

künstlerischen Ausdrucks, der künstlerischen Gegenstandsbezeichnung, als eines besonderen in sich geschlossenen Systems, einer Idee den bildhaften Ausdruck zu geben. Schon von Ku K'ai-chi heißt es, er habe verschiedene Landschaftsbilder gemalt, um die Mannigfaltigkeit seiner Stile zu zeigen. Von vielen Malern wird berichtet, daß sie in einem bestimmten Felde einen eigenen und neuen Stil geschaffen und ausgebildet, von andern, daß sie den Stil eines bestimmten Meisters oder einer bestimmten Zeit angenommen und in ihm gearbeitet hätten.

Wollen wir nun zunächst die allgemeine Grundlage für die Stilbildung der chinesischen Malerei festlegen, so geht es aus den Schriftquellen aufs deutlichste hervor, daß diese in der Ausdruckskraft der Zeichnung liegt, in der Linie oder besser in dem, was der Chinese den Pinselstrich, den Pinselhieb, das Pinselwerk nennt. Wo immer wir nähere Ausführungen über den Stil finden, da ist dieses als das Wesentliche im Bilde und als der eigentliche Träger der Idee oder des Ausdrucks bezeichnet. Wo immer wir Anweisungen oder Bemerkungen über das Verfahren des Malers finden, heißt es, daß das erste die grundlegende Linienzeichnung, die Anlegung des Gerippes im Bilde ist; erst dann kommt, sei es die sorgfältige, ebenfalls lineare Ausarbeitung, sei es die Anlegung der Tuschetöne, sei es das Kolorieren mit Farbe. Die Linie entwickelt sich, wie schon aus der Kunstliteratur ziemlich deutlich hervorgeht, von der einfachen umschreibenden Konturlinie zum form- oder schattenbezeichnenden saftigeren Pinselhieb, ja die schwarze Tusche wird oft sogar mit den Fingern aufgetragen oder endlich verdünnt als Lavierung über die Fläche gelegt. Wir gelangen so von der linearen zur tonalen Zeichnung: Das monochrome Tuschebild kam in der Sung-Zeit in Aufnahme und machte seither einen sehr beträchtlichen Teil des künstlerischen Schaffens aus. Die Farbe wird der Zeichnung gegenüber immer nur an später und oft an letzter Stelle genannt. Sie diente ursprünglich dazu, die Umrißlinien der Bilder bunt zu füllen — der alte Ausdruck für Malerei: Rot und Blau bezeugt es — allmählich aber, und vorzüglich mit der Ausbildung des tonalen Elements scheint sie immer mehr in den Hintergrund getreten zu sein. Sie blieb stets an gewisse überkommene symbolistische Konventionen gebunden und war dazu bestimmt, dem Bilde eine gewisse mehr sanfte, gehaltene als ausdrückliche Harmonie zu geben. Die Färbung soll nach bestimmten Gesetzen erfolgen: lautet die letzte der 12 Malerregeln des Jao Tse-jan (Yüan).

Im übrigen spielt der dekorative Gesichtspunkt, nach allem was wir lesen, in der chinesischen Stilbildung keine irgendwie anerkannte Rolle. Der Stil wird als die Ausdrucksform der Dinge, keineswegs aber des Materials oder einer Absicht der Verwendung betrachtet. Er erscheint ebensowenig als ein Ausdruck der Persönlichkeit oder als historisch an eine bestimmte Zeit gebunden. Wohl ist die Entstehung der Stilform eine zeitlich und per-

sönlich bedingte, aber einmal geschaffen, ist sie absolut existierend und jedem zugänglich und zu allen Zeiten verwendbar. Aus dieser Anschauung von der absoluten zeitlosen Existenz und Bedeutung der geschaffenen Stile erklärt es sich, daß, was wir Eklektizismus oder Archaismus nennen würden oder ganz einfach Nachahmung, dem Chinesen als das selbstverständlichste Ding der Welt erscheint. Chou Shun, ein Maler der Sung-Dynastie, folgte in der Landschaft dem Stil des Li Ssu-hsün (8. Jahrh.) im Gewandstil und den Kopfbedeckungen dem Ku K'ai-chi (4. Jahrh.) und bei buddhistischen Figuren dem Li Lung-mien (11. Jahrh.). Von Wang Meng, einem Maler der Yüan-Zeit, heißt es, er hätte die Landschaft in mehr als zehn verschiedenen Weisen behandelt und für Bäume speziell noch eine weit größere Zahl von Manieren beherrscht. Der Stil ist dem Chinesen nichts anderes als die notwendige Ausdrucksform für eine ganz bestimmte Seite, einen ganz bestimmten Aspekt der Dinge, er kommt erst in zweiter Linie nach dem allgemeinen Gedanken und Gefühl, die in dem Bilde schöpferisch werden, und wenn diese eine neue und andere Konzeption der Dinge, oder nach chinesischer Anschauung, eine neue immanente Qualität der Dinge ausdrücken, so wird ganz von selber auch der Stil danach sich modifizieren. Tatsächlich ist dies auch in allen schöpferischen Zeiten der chinesischen Kunst der Fall gewesen, bis zur Erschöpfung unter der Ming-Dynastie.

Wollen wir also an der Hand der Schriftquellen dem Wesen der chinesischen Stile einen Schritt näher kommen, so brauchen wir nur nach dem zu fragen, was in den Dingen selbst als wesentlich genannt wird und wessen Ausdruck in der Kunst vor allem gesucht und gepriesen erscheint. Dies ist naturgemäß nach dem Gegenstand und der Aufgabe ein verschiedenes. Bei religiösen Gegenständen finden sich nur die allgemeinen Qualitäten der Göttlichkeit und Erhabenheit erwähnt. Bei einem Höllenbild eine solche Lebendigkeit der Qual, daß es den Beschauern bis ins Mark hinein schauerte und rohe Schlächter sich bekehrten. Bei Bildnissen gilt der geistige Ausdruck und der verborgene Charakter, die Quellen des Handelns im Herzen als das Wesentliche und ihre Äußerung, im Blick des Auges konzentriert, andererseits wird aber auch die spezielle Lebendigkeit der Haltung, der Geste, des Umrisses betont, da oft schon ein zufälliger Schattenriß den ganzen Menschen enthülle. Überhaupt scheint bei allen figürlichen Darstellungen die Äußerung des Inneren durch die frappante Bezeichnungskraft der äußeren momentanen Bewegung vor allem gesucht; die Lebensbewegung der Dinge steht bei Hsié Ho in der ersten Kategorie. Ein Ausspruch des Ou-yang Hsiu (11. Jahrh.) gibt eine weitere Illustration: Fliegen oder Gehen, schnell oder langsam sind seichte Einfälle und leicht auszudrücken, aber schwieriger ist es und wesentlicher, Ideen wie Annehmlichkeit, Harmonie, strengen Ernst oder tiefe Stille anschaulich zu machen, die tiefer

in den Dingen liegen. — Eine andere Stelle des Li Chi (11.—12. Jahrh.) mag uns dann vom Menschen zur allgemeinen Welt hinüberführen: Wenn die Menschen auf einem Bilde, schaut man sie an, zu sprechen scheinen, wenn die Blumen und Früchte im Winde schwanken und mit Tau betropft sind, wenn die Vögel und das Wild lebendig sich zu rühren scheinen, wenn die Hügel und Ströme und Wälder und Quellen durchsichtig, ruhevoll, dunkel und ferne sind, wenn die Gebäude in die Tiefe gehen, wenn die Brücken herüber- und hinüber- sich schwingen, wenn man den Grund eines Berges unter der klaren Wasserfläche zu seinen Füßen sieht und wenn der Ursprung und die Herkunft der Bäche deutlich erkennbar ist — der Mann, der solche Bilder malt, mag sein Name bekannt sein oder nicht, der ist ein großer Künstler —. In der Landschaft handelt es sich nach allen chinesischen Autoren auf der einen Seite um den möglichst überzeugenden Eindruck der Räumlichkeit und Ferne, um die Klarheit der Disposition, um die überzeugende Wiedergabe aller, auch der subtilsten atmosphärischen Erscheinungen, der Jahres- und Tageszeiten und der Wetterphänomene und endlich um den suggestivsten Ausdruck bestimmter allgemeiner Empfindungs- und Stimmungsqualitäten, deren Tiefe dem Europäer bis heute noch so gut wie unzugänglich blieb, da sie nur der vollkommensten Entäußerung und Versenkung in die außermenschliche Natur erfaßbar sind. Ein paar Zitate mögen, dies bezeugend, den Abschnitt beschließen. — Kuo Hsi (11. Jahrh.) sagt: Landschaft ist ein großes Ding und sollte aus der Entfernung gesehen sein, damit man das Schema von Berg und Strom erfaßt. — Ferner: Berge haben drei Entfernungen. Vom Fuß nach dem Gipfel sehen heißt Höhe. Von der vorderen Seite nach der abgewandten sehen heißt Tiefe. Von nahen Höhen zu fernen Bergen sehen heißt Ferne. Die Farbe für den Höhenunterschied soll hell und klar sein, für den Tiefenuntersehied schwer und dunkel, für den Fernenunterschied entweder hell oder dunkel. Berge ohne Wolken scheinen leer, ohne Wasser haben sie keinen Reiz, ohne Pfade sind sie unbelebt, ohne Bäume scheinen sie tot. Ohne Tiefenunterschiede sind sie flach, ohne Fernenunterschied nah, ohne Höhenunterschied sind sie niedrig. — Wang Chön-p'öng war, wie es heißt, sehr genau in der Bezeichnung von rechts und links, hoch und niedrig, Hinabblicken und Hinaufschauen, gebogen und gebrochen, vierkantig und rund, eben und steil. — Ferner die 12 Malerregeln des Jao Tse-jan (Yüan): 1. Die Komposition darf nicht überladen sein. Man breitet die Seide aus und legt mit Kohle zunächst die Umrisse der Berge an, hoch und niedrig, dann der Bäume, klein und groß, dann der Bauwerke und Menschenfiguren, jedes an seiner Stelle. Dann tritt man zurück und prüft das Ganze genau. Ist es gut, so mag man beginnen, eine dünne Lavierung aufzutragen. 2. Man versäume ja nicht die Unterscheidung des Entfernten und des Nahen deutlich zu

machen. 3. Die Berge müssen Atem und Pulsschlag haben. 4. Die Flüsse müssen von einer bestimmten Quelle kommen. 5. Die Landschaft muß auf- und absteigen. 6. Die Wege müssen Anfang und Ende haben. 7. Von den Felsen darf man nur eine Seite sehen. 8. Die Bäume sollen zum mindesten vier Äste haben. 9. Den Figuren müssen die Köpfe auf den Schultern sitzen. 10. Die Gebäude müssen unregelmäßig zerstreut sein. 11. Die Wirkungen von Hell und Dunkel sollen angemessen verwendet sein: eine Schneewirkung darf man nicht mit einer Regenwirkung verwechseln. 12. Die Farbengebung erfolge nach bestimmten Gesetzen. — Ein anderer Autor sagt, es sei leichter, schönes Wetter zu malen, wenn ein Gewitter drohe, als Regenwetter, das sich aufzuklären anschicke. — Endlich noch einmal Kuo Hsis »Edle Bildungen von Wald und Strom«, das von Entfernung und Tiefe, Wind und Regen, Licht und Dunkel handeln soll, sodann von den Unterschieden von Nacht und Morgen in den vier Jahreszeiten, und wie im Bilde die Frühlingshügel wie lauter Lächeln schmelzen sollen, die Sommerhöhen sein wie ein Strahlen von Blau und Grün, die herbstlichen Hügel klar und rein erscheinen wie Honigkuchen und die Winterberge gleichsam in tiefem Schlaf. Oder er sagt, daß ein hoher Berg die niederen Höhen königlich beherrsche, und wie eine schlanke Tanne den andern Bäumen ein herrliches Beispiel gebe.

Die historische Betrachtung.

Die kunstgeschichtliche Betrachtung und Feststellung erscheint in der chinesischen Kunstliteratur unter zwei Formen: auf der einen Seite als Beobachtung einer allgemeinen Wandlung in Gehalt, Gesinnung, Stimmung der Kunstwerke, auf der andern Seite als historische Fixierung des Aufkommens bestimmter Motive und bestimmter Stilneuerungen.

Jene Beobachtung der allgemeinen Zeitwandlungen am konkreten Beispiel der Kunstwerke tritt fast immer in der Form einer Erhebung des Alten und einer Klage über die Dekadenz der Neueren auf. Schon in der T'ang-Zeit werden die Werke der älteren Zeiten hochgeschätzt und über die neueren gestellt, aus der Sungzeit ist uns schon das Beispiel eines Kaisers überliefert, der seinen Besitz an zeitgenössischen Meistern überdrüssig beiseite warf, um ausschließlich die alten zu sammeln. Es ist dies wohl nicht allein durch den größeren Raritätswert und auch nicht allein durch die jedem Chinesen angeborene Verehrung des Vergangenen zu erklären: man erblickte vielmehr bei den älteren Meistern Vorzüge, die man über die Leistungen der neueren zu stellen sich für genötigt hielt. Unter der Yüan- und der Ming-Dynastie finden wir dann ausführliche Äußerungen. Hsia Wön-yen (Yüan) sagt: Religiöse Gegenstände, menschliche Figuren, Ochsen und Pferde sind in den neueren Zeiten nicht so gut gemalt worden als von den alten Meistern; andererseits aber sind Landschaften, Bäume, Felsen, Blumen, der Bambus,

Vögel und Fische in neueren Zeiten besser dargestellt worden. Unter den Vertretern der alten sind Ku K'ai-chi, Lu T'an-wei, Chang Söng-yu, Wu Tao-tse, Yen Li-tö und Yen Li-pön, Chou Fang, Han Kan und Tai Sung als die besten genannt, von den neueren Li Ch'öng, Kuan T'ung, Fan K'uan, Tung Yüan, Hsü Hsi und Huang Ch'üan. Sung Lien (14. Jahrh.) schreibt: Zur Zeit der Alten, da pflegten die in der Malerei Bewanderten das Buch der Lieder (das Shu-king) zu illustrieren, oder das Buch der kindlichen Ergebenheit, oder das Erh-ya oder die Analekten des Kung-fu-tse oder das Buch der Wandlungen, auf daß der Inhalt dieser Werke von der Zeit nicht verdunkelt werde; später noch, bis zu den Zeiten der Han, Wei, Chin und Liang-Dynastien (6. Jahrh.) wurden Bücher über Erziehung, Staatsgebräuche, tugendhafte Frauen usw. stets mit Bildern ausgeziert, um die Lehren des Kung-fu-tse den Menschen besser einzuprägen. Allein mit der Zeit trat hier ein Verfall ein und die Künstler fesselte nun der Glanz der Wagen, Rosse, Krieger und Damen, und endlich wandte sich ihr Sinnen der Schönheit der Blumen, Vögel, Falter und Fische zu, und sie gaben ihren Erregungen Ausdruck in der Darstellung von Berg und Wald, Strom und Felsen, bis die alte Auffassung der Malerei vollkommen verloren war. Die erste große Wandlung geht auf Ku K'ai-chi und Lu T'an-wei zurück, die nächste auf Yen Li-pön und Wu Tao-tse, die letzte endlich auf Kuan T'ung, Li Ch'öng und Fan K'uan. — Wang Shi-chöng (16. Jahrh.) gibt uns weitere Daten: Zwischen der Zeit des Ku K'ai-chi und Lu T'an-wei und derjenigen des Chang Söng-yu und Wu Tao-tse erfuhr die Kunst der Figurenmalerei eine große Wandlung. Der ältere und der jüngere Li (Li Ssu-hsün und Li Shöng) schufen eine entsprechende Wandlung in der Landschaftsdarstellung. Eine fernere Wandlung schufen Ching Hao, Kuan T'ung, Tung Yüan und Kü Jan, eine weitere Li Ch'öng und Fan K'uan, eine fernere Liu Yüan, Li Lung-mien, Ma Yüan und Hsia Kuei, eine weitere endlich Huang Kung-wang und Wang Möng. — Ku Ning-yüan (17. Jahrh.) schreibt: Vom Ende der Yüan-Zeit ab bis zum Beginn der Ming-Dynastie schien der künstlerische Genius erschöpft zu sein. Zwischen 1465 und 1567 war eine Zeit des Wiederauflebens in der Provinz Kiangsu, aber bis zum Jahre 1620 war auch dies vollkommen zu Ende. — Ku Yen-wu (17. Jahrh.) bemerkt: Die Alten bestrebten sich in ihren Zeichnungen und Bildern stets Ereignisse darzustellen, die dem Beschauer zur Bewunderung oder zur Warnung dienen sollten, allein mit der Entwicklung des Monochroms und der Landschaft verschwand jener Gesichtspunkt, den die Alten hochgehalten hatten. Endlich eine Äußerung, die mehr auf das Innerliche der Stilbildung geht, anläßlich einer Bemerkung über Chao Möng-fu (13. Jahrh.): er habe das Suggestive der T'ang-Zeit ohne ihre sorgfältige Ausarbeitung, und zugleich die männliche Kraft der Sung-Zeit, doch nicht ihre Zwanglosigkeit. Und zum Schluß zwei Dichter-

stellen, die ein Kritiker zusammenstellt, um die Kunst der Sung- und der Yüan-Zeit in einer krassen Antithese zu bezeichnen, und die uns noch einmal den Geist der gesamten chinesischen Kunst vergegenwärtigen mögen:

Wer ein Bild nach seiner Ähnlichkeit wertet,
Der unterscheidet nicht besser als ein Kind.
Wer ein Gedicht schreibt nach vorgebildetem Muster,
Hat gewiß auf den Ruhm des Dichters kein Recht.

Dagegen:

Die Kunst schafft etwas, was über die Formen hinausgeht,
Liegt auch ihre Größe in der Gestaltung der Form.
Dichtung schenkt uns Gedanken, die über die Kunst hinausgehen,
Liegt auch ihr Preis in der Gesetzlichkeit der Kunst.

Es ist die Klage, die immer wiederkehrt: Die Alten suchten den Geist und achteten die Form gering. Die Neueren suchen die Form und haben den Geist vergessen.

Was nun die zweite Form der kunsthistorischen Betrachtung angeht, den allgemeinen gegenüber die spezielleren und konkreten Daten, so gibt uns die chinesische Kunstliteratur zunächst bei weitaus den meisten und jedenfalls bei fast allen Malern, die seit dem 5.—6. Jahrh. in der Entwicklung eine Rolle gespielt haben, die Herkunft ihres Stiles an. Wir erfahren, welches älteren Meisters Stil der spätere zunächst »angenommen« hat, wir hören, ob er hierzu selbständig etwas Neues zugefügt oder gar selbst etwas wesentlich Eigenes geschaffen hat, und es wird uns bei den eklektischen Künstlern nicht verschwiegen, aus welchen Elementen sie ihren Stil zusammengesetzt haben. Es lassen sich so fast durch die gesamte Kunstgeschichte bestimmte Stilgenealogien und Filiationen verfolgen, die zwar anderer Art sind als die europäischen Schulgenealogien, weil sie auf einer zeitlosen Freiheit der künstlerischen Wahl beruhen, aber doch für den Historiker einen ebenso großen, für den Ästhetiker vielleicht einen größeren Wert besitzen, weil sie unbedingterer Entstehung sind.

Wir sind ferner über manche gegenständlichen Motive unterrichtet, wann sie zum erstenmal dargestellt wurden oder ihre klassische Prägung empfingen. Die buddhistische Gottheit Kuan Yin scheint von Tai K'uei im 4. Jahrh. zuerst in China, und zwar in männlicher Gestalt, dargestellt worden zu sein, seit dem Anfang des 12. Jahrh. wird ihre weibliche Darstellung üblich. Vaisravana wurde im Jahre 725 von Chö Tao-chöng nach China gebracht. — Die in China so beliebten Kraniche scheinen zum erstenmal durch Hsié Chi (gest. 713) eine klassische Darstellung gefunden zu haben, im 10. Jahrh. wurde diese jedoch durch die berühmten sechs Kraniche des Huang Ch'üan verdrängt. Die Erfindung des Themas: Grille und Sperling im 5. Jahrh. ist schon erwähnt worden, ebenso war von Katze und Malven

die Rede. Wang Wei war der Erfinder des berühmten Motivs: Banane im Schnee. Von Ni Tsan wird es zuerst berichtet, daß er Landschaften ohne menschliche Staffage gemalt habe (1301—1374). Von Ma Yüan und Hsia Kuei ist die Einführung der »begrenzten Landschaftsbilder« überliefert. Die mannigfaltigen Erscheinungsformen des belebten Wassers soll Sun Wei (9. Jahrh.) in die klassisch-lebendigen Linienformeln gebannt haben, und sein Zeitgenosse Tung Yu malte besonders überzeugend den sturmdurchwühlten Ozean. Zu gleicher Zeit war Chang Nan-pön für seine Meisterschaft in der Bezeichnung des Feuers berühmt.

Wir mögen endlich fragen, wann die großen und grundlegenden Wandlungen des künstlerischen Sehens stattgefunden haben, die spätestens in der Sung-Zeit zu einer von den ältesten uns noch zugänglichen Werken prinzipiell und vollkommen verschiedenen Stilbildung geführt haben. Es sind uns hier allerdings nur Andeutungen und mit Vorsicht zu verwertende Hinweise überliefert. Es handelt sich in erster Linie um die Wandlung vom linearen zum tonalen Stil; hier muß die Änderung der Linienformung eine der bezeichnendsten Äußerungen sein. In der Tat erfahren wir zuerst von Lu T'an-wei (5. Jahrh.): Sein Pinselstrich war kraftvoll und scharf wie mit der Ahle geschnitten, so daß ein gefühltes und bewegtes Bild entstand, vor dem der Betrachter erstaunt als wie vor einem Wunder stand. Seine Landschaften, Pflanzen und Bäume waren nur andeutend ausgeführt. Er soll zuerst ein Bild mit einem einzigen Pinselstrich vollendet haben. Von Wu Tao-tse (8. Jahrh.) heißt es: In seinen Bildern war es nicht so sehr die Bedeutung des einzelnen, was den Betrachter verblüffte, sondern seine außerordentliche Gewalt, seine Wirkungen durch eine meisterhafte Pinselführung zu erzielen. Und anderswo: In seinen früheren Zeiten gebrauchte er einen feinen Pinsel, aber in seiner mittleren Lebenszeit nahm er einen so dick wie ein Kohlkopf. Eine Aureole soll er mit ein paar raschen Hieben gemalt haben, die wie von einem Wirbelwind getrieben schienen. Schon von Chang Söng-yu (6. Jahrh.), dem Vorbilde Wu Tao-tses, hatte es geheißen: Mit ein, zwei Pinselstrichen ist die Verwirklichung vollendet. Von Tung Yüan wird später berichtet (10. Jahrh.), er habe im Gebrauch der neutralen Töne in der Landschaft dem Wang Wei (8. Jahrh.) sich angeschlossen; von ihm und Kü Jan heißt es bei Shön Kua: Die Werke dieser beiden Maler müssen aus der Entfernung gesehen werden, so rauh ist ihr Pinselwerk. Aus der Nähe sieht man in ihren Bildern nichts als formlose Massen, doch von weitem betrachtet tut sich die Landschaft in ihren großen Zügen wundervoll auf, als schaute man in ein seltsam fremdes Land. Und als Beispiel führt er einen Sonnenuntergang an. Von den meisten späteren Landschaften ist es überliefert, daß sie ihren Stil nach Tung Yüan oder nach Kü Jan gebildet haben. Eine genauere Untersuchung der Quellen und speziell der chinesischen

Bezeichnungen kann hier gewiß noch zu weiteren Aufschlüssen führen; es wird dann auch die traditionelle Unterscheidung der nördlichen und der südlichen Landschaftsschule eine präzisere Formulierung finden.

Dasselbe gilt von einer andern großen Wandlung, die sich in der chinesischen Malerei vollzogen haben muß. Sie bezieht sich auf die Raumdarstellung und betrifft die Frage der umgekehrten Linearperspektive, die in China mindestens seit dem 4. Jahrh. im Schwange gewesen sein, und auf der andern Seite, mit dem vorher behandelten Problem sich berührend, der Luftperspektive im europäischen Sinne, die seit der späteren T'ang-Zeit sich entwickelt haben muß. Das Problem der Raumdarstellung in der Landschaft hat seit den ältesten Zeiten, aus denen wir Zeugnisse besitzen, die Künstler beschäftigt. Schon Wang Wei (5. Jahrh.) spricht davon, daß der Maler Berge aufzurichten und Ebenen hinzubreiten habe, schon Chan Tse-ch'ien (6. Jahrh.) muß einige perspektivische Kunst besessen haben, und von den Zeiten des späteren Wang Wei ab (8. Jahrh.) ist oft die Rede von den Bergreihen der Bilder, die Reihe hinter Reihe das Auge in eine unendliche Ferne locken. Wang Wei selbst sagt: Ferne Menschen haben keine Augen, ferne Bäume keine Äste, ferne Höhen keine Felsen, sondern sind unbestimmt wie Augenbrauen; fernes Wasser hat keine Wellen, sondern steigt auf bis an die Wolken. Chang Tsao, der Erfinder der »Fingermalerei« (vgl. den vorigen Abschnitt), der ebenfalls noch dem 8. Jahrh. angehört und sich an Wang Wei anschloß, muß in der Raumdarstellung fernere Fortschritte gemacht haben. Li Ch'öng, der eine weitere Stufe repräsentiert (10. Jahrh.), sagt: In der Landschaftsmalerei ist es das Erste, die Lage von Wirt und Gast (d. h. der beherrschenden und der untergeordneten Formen) festzulegen, sodann die Entfernungen zwischen diesen. Die ausführlichsten und wertvollsten Notizen endlich verdanken wir dem Schriftsteller Shön Kua (1030—1093). Zunächst eine Bemerkung, die für die Linearperspektive interessant ist: Wenn die Maler Buddhas Aureole malen, so stellen sie sie flach und rund wie einen Fächer dar. Wenn sein Leib verkürzt gesehen ist (wörtlich: »gebeugt«), so machen sie den Nimbus ebenfalls verkürzt — ein bedenklicher Fehler. Denn sie nehmen Buddha wie ein gegossenes Standbild und bedenken nicht, daß sein Nimbus übernatürlich und darum ewig rund ist. — Dann über Li Ch'öng: Wenn dieser Pavillons, Pagoden und andere Bauten in die Berge seiner Landschaften setzte, so malte er sie mit aufgekrempten Dachrändern, so daß der Beschauer sie von unten erblickte und so ihr Inneres sah; denn, meinte er, der Augenpunkt des Beschauers ist unterhalb des Gegenstandes, und ebenso sieht ein Mann unter einer Pagode die Dachsparren von unten. Diese Überlegung ist falsch. In der Landschaft nämlich gibt es eine Methode, große Dinge zu sehen, als wären sie klein. Würde man nun die abgebildeten Höhen ebenso betrachten, wie

man die wirklichen ansieht, nämlich von ihrem Fuß aus nach dem Gipfel blickend, so könnte man unmöglich mehr als einen Höhenzug zugleich erblicken, nicht aber Bergreihe hinter Bergreihe, und ebensowenig könnte man die Schluchten und Täler in den Bergen überblicken. Ebenso könnte man den Mittelhof eines Hauses nicht sehen, noch was in den Rückgebäuden sich zuträgt. Man kann unmöglich die Regel aufstellen, daß, wenn ein Mensch auf der Ostseite des Berges steht, dessen Westseite sodann die entferntere Landschaft verbergen muß; unter solchen Bedingungen könnte überhaupt kein Bild gemalt werden. Li Ch'öng kannte die Methode nicht, nach der große Dinge als klein erscheinen. Mit dieser Methode aber kann man Wirkungen von Höhe und Ferne besser wiedergeben als mit dem Aufkrempen von Häuserecken. — Solche Stellen geben Zeugnis von einer ernsthaften und eindringenden Bemühung um die Probleme der perspektivischen Darstellung und sie werden, sobald sie in einem größeren Zusammenhang überblickbar sein werden, sobald wir auf der andern Seite mit einem größeren Anschauungsmaterial versehen sind, als uns zunächst noch vorliegt, für die chinesische Kunstgeschichte von Bedeutung sein.

Die ästhetische Betrachtung.

Die ästhetische Betrachtungsweise, die sich in den chinesischen Schriften über die Kunst äußert, ist, wie wir sahen, von zweierlei Art. Auf der einen Seite steht die von der taoistischen Weltanschauung ausgehende Bemühung, das Wesen der Kunst als eine Offenbarung des großen Weltwesens durch ein menschliches Medium zu begreifen. Diese Anschauung bekräftigt die psychologische Beobachtung, daß das künstlerische Schaffen in einem abnormen, dem Alltagsbewußtsein fremden Zustande, dem Zustande der Eingebung, vor sich geht. Da sie diesen Zustand nur als den einer ekstatischen Hingabe an das All kennt und da die chinesische Kunst in der Tat die Sichtbarmachung des Alllebens in der gesamten Natur zu ihrer wesentlichsten Aufgabe gemacht hat, so mußte ihr die Kunst als eine geistige Offenbarung der Natur erscheinen. Die Kunst ist ihr die Dokumentation des Ewigen und Zeitlosen in jeder Erscheinung, der durchwaltenden Lebensbewegung aller Dinge und des geheimnisvollen Prinzips der Welt. Die Kunst wird in ihrem grundsätzlichen Wesen etwas absolut Unpersönliches wie etwas absolut Zeitloses. Auf der andern Seite hat auf die Kunstbetrachtung das konfuzianische Element des chinesischen Geistes, das Gesetz und Regel suchende, eingewirkt, indem es zunächst eine moralistische Anschauung von der Kunst als einer Helferin der guten Sitten durch ihre Vorbilder inaugurierte, dann aber, nachdem diese gefallen war, in der Wertung der Kunst, in der Klassifizierung und Kodifizierung ihrer Schöpfungen seinen systematischen, analysierenden und erstarrenden Geist bewährte. Und als die lebendigen Im-

pulse erloschen waren, blieb nichts als dieses tote Formelgebäude bestehen. Jedes Alte wurde bewahrt, aber mit seiner unbedingten Anerkennung war auch jeder Keim eines Neuen erstickt.

Jene beiden konstituierenden Elemente haben sich endlich auch in den chinesischen Anschauungen von den Zielen der Kunst, von ihrer Lebensberechtigung und immanenten Bedeutung ausgesprochen. Ein Ausspruch des Kunsthistorikers Chang Yen-yüan (841) sagt alles Wesentliche: Die Maler tragen zur Sittigung der Menschen bei, sie zeigen die mannigfaltigen Erscheinungen geistiger Mächte und sie bewähren das Geheimnisvolle wie das Unendliche. — Daneben halten wir die Worte des berühmten Landschafters Kuo Hsi (um 1068): Nichts Entzückenderes als zu wandern und die schöne Landschaft zu genießen; allein nicht jeder ist imstande, sich diesen Genuß zu verschaffen. Daher tritt die Kunst hervor und gibt allen ein Mittel, die Größe der Natur ahnend zu erfassen, ohne auch nur vor ihre Haustüre zu treten. Und so verschafft die Malerei uns edlere Genüsse, indem sie das ungeduldige Verlangen fernhält, in die Wirklichkeit hinauszueilen. — Und endlich die beiden Verse des Chao I-tao, die hier wörtlich angeführt seien:

Die Kunst schafft ein Etwas über die Form der Dinge hinaus,
Obgleich ihre Bedeutung in der Bewahrung der Form der Dinge liegt.

Es ist dies die Anschauung eines Volkes, dem jedes Gesetz in einer Verehrung begründet ist und dem jede Erregung, jeder Genuß und jeder Impuls zu schaffen, allein aus der Hingabe fließt.

Literatur.

Friedrich Hirth: Über die einheimischen Quellen zur Geschichte der chinesischen Malerei von den ältesten Zeiten bis zum 14. Jahrhundert. München 1897.

Herbert A. Giles: An Introduction to the history of Chinese pictorial Art. Shanghai 1905.

Friedrich Hirth: Scraps from a Collectors note-book. Leiden 1905 (Sonder-Abdruck aus T'oung Pao).

(Passim:) Hirth: Über fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst. München 1896.

Hirth: Über Entstehung und Ursprungslegenden der Malerei in China. Leipzig 1900.

Giles: A Chinese Biographical Dictionary.

Conrady: Studien über die ältesten Erwähnungen einer figürlichen Kunst in China. (In Münsterberg, Chinesische Kunstgeschichte I S. 78—89. Eßlingen 1910.)

Okakura Kakuzo: The Ideals of the East. London 1904.

Sei-ichi Taki: On Chinese Landscape-painting. Kokka, Heft 191, 193, 196. April—Sept. 1906.

Eduoard Chavannes in verschiedenen Beiträgen der Zeitschrift T'oung Pao. (Leiden.)

Endlich gibt Raphael Petrucci: La Philosophie de la Nature dans l'art d'Extrême Orient. Paris (1911) eine der vorliegenden z. T. parallel laufende Untersuchung, die jedoch bei der Abfassung dieses Aufsatzes noch nicht benutzt worden ist.

Notizen.

Eine verlorene Kreuzigung von Michel Wolgemut.

Ein Hauptdenkmal Nürnberger Malerei des 15. Jahrhunderts ist einzig in einem bisher unbeachteten Linienstiche von Fleischmann erhalten.

Er erschien im »Deutschen Unterhaltungsblatt für gebildete Leser aus allen Ständen auf das Jahr 1816/17« bei Campe in Nürnberg [1]). Das einzige bekannte Exemplar im Abbildungsrepertorium des Kupferstichkabinetts im Germanischen Museum. Der zugehörige Text, auf den an der Abbildung verwiesen wird, fehlt in dem unvollständigen Exemplar des Unterhaltungsblattes auf der Nürnberger Stadtbibliothek.

Der Stich trägt die Unterschrift: Die Kreuzigung. Nach dem großen Original Gemälde von Albrecht Dürer in der Campeschen Sammlung zu Nürnberg. Höhe 4′ 10″, Breite 4′ 10″. Mehrere Bilder der Campeschen Sammlung sind heute in Kopenhagen, die Kreuzigung ist verschollen. Sie zeigt unten auf einem Stein das schon wegen seiner aufdringlichen Größe unechte Monogramm Dürers und auf dem kleinen Becken des Kriegsknechtes die Jahreszahl 1521, die gleichfalls nicht irreführen kann. Plastisch aufgesetztes Bogenornament gab dem Bilde einen Korbbogen als oberen Abschluß.

Die Tafel stellt den Kreuzigungstypus dar, wie er von Hans Pleydenwurff geschaffen worden ist, steht dem Münchener Werke näher als dem Breslauer.

Auch hier die Breitenerstreckung der Tafel und eine ähnliche Rahmenfüllung, die Verbindung des Gekreuzigten mit den bequem entwickelten Gruppen zu Füßen, zwischen denen Magdalena vermittelt, und zwar so, daß ihr Kopf wie dort in dem Messingnapf des Kriegsknechts seine symmetrische Entsprechung erhält. Die hochgewachsenen Leute beidseits in kreisförmiger Anordnung, wobei der Abschluß mit den Köpfen am Rahmen

[1]) Die Herkunft läßt sich dadurch feststellen, daß Nagler in seinem Künstlerlexikon 4 S. 372 unter Fleischmanns Blättern folgendes anführt: Christus am Kreuz von Dürer aus der Kampeschen Sammlung, im deutschen Unterhaltungsblatt 1816. In den ersten, sehr seltenen Abdrücken hat die rechte Hand des Gekreuzigten sechs Finger. Der Künstler verbesserte bald den Fehler, daher die Seltenheit.

der gleiche ist wie beim Münchener Pleydenwurff, dessen linke Gruppenkomposition für dies Bild maßgebend war. Und im besonderen hier gegenüber der Unruhe der »Schönbornschen« Kreuzigung jene Parallelismen in der Bewegung Mariens und ihrer haltenden Nachbarin, wie sie auch in der Wolgemut-Werkstatt bei der Zwickauer Kreuzigung konserviert worden sind. Gegenüber der »Schönbornschen« Kreuzigung stellt dann, von der

Kreuzigung, früher in der Campeschen Sammlung zu Nürnberg.

Gehaltenheit der Bewegungen abgesehen, der Aufbau der Komposition ganz vorn am Bildrand — doch ist auf der Abbildung die Tafel unten wohl etwas beschädigt — die Verbindung mit der Pleydenwurff-Wolgemut-Gruppe her, vor allem aber der Landschaftshintergrund. Da ist die ritterliche Staffage im Mittelgrunde links unter Christi Schamtuch wie auf dem Münchener Bilde, da der Aufbau des Hintergrundes auf der einen Seite mit dem breiten Felsabschluß, die mauerumschlossene Stadt hinter Christus, rechts die Baumgruppen. Die über den schnell ansteigenden Mittelgrund schleifen-

förmig geführten Wege, die mit Hilfe der Staffage glücklich erreichte Verkürzung des Hintergrundes verraten dasselbe perspektivische Können.

Aber überall ist ein wenig über Pleydenwurff in der Richtung hinausgegangen, in der sich die Entwicklung des Wolgemut zum Zwickauer Altar hin bewegt hat. Was in dem Münchener Bilde allzu locker schien im Gefüge, wird festgeschraubt, jedenfalls stillgestellt. Lange gerade Linien und rechtwinklige Entgegensetzungen von solchen rühren nicht allein von der stechenden Hand des 19. Jahrhunderts. Unter der großen Wagerechten des Kreuzbalkens ist die andere Wagerechte des Horizontes stärker konserviert als bei den Überschneidungen Pleydenwurffs, die vielen aufsteigenden Linien der Baumstämme und Felsen stellen mit Wolgemutischer Rektangularität dazwischen die Verbindung her. Breite große Kulissen ziehen sich von der Seite tief ins Bild hinein. Und auch vorn in den Figurengruppen sind mit boutsischer Geradlinigkeit immer erneut die langen Linien der Waffen, des Kreuzstammes durchgezogen.

Wohin aber die Entwicklung führt, ist gerade fort von der scharfen und geraden Aufreihung der Einzelmotive, hin zu einer Zusammenflechtung zu Formknäueln. Die am wenigsten Pleydenwurffische Gestalt des Bildes, Magdalena, gibt dafür das Beweisstück: stärker vom Rücken gesehen als in allen älteren Kreuzigungen, mit dem Mantel, der in großem Bogen von der einen Schulter herabrauscht, in ein rippenförmig zugespitztes Endmotiv wie in eine kleine Kräuselwelle ausläuft, aber in diesem Hinabgleiten plötzlich unterschnitten wird von einer entgegengesetzt fallenden breiten Gewandbahn, so daß hier ein mächtiges Formendreieck entsteht — von dessen sprudelndem Motivgehalt der Linienstich Fleischmanns ebensowenig eine Anschauung geben kann wie die von Quandt veröffentlichte Lithographie der Zwickauer Verkündigung. Diese aber enthält im Marienmantel die im Hauptmotiv übereinstimmende, nur nicht ganz so reich durchgebildete Prägung jenes großen Mantelfallthemas [2]).

Der gleiche Sinn im komplizierten Ineinanderführen der Motive spricht aus jedem Formkomplex: wie Johannes zur Maria geordnet ist, wie sein Mantel im Bausch abflattert, sich überschlägt und in seinem spitzen Ende gerade Magdalenens Stirn berühren muß, wie strudelig die Massen von Christi Schamtuch sich blähen.

Diese spitzen Übertreibungen findet man erst bei dem Wolgemut der Beweinung in der Lorenzkirche voll ausgeprägt, zu der die starre Komposition

[2]) Die Figur scheint dem Veit Stoß für seine Magdalena des Stiches der Lazaruserweckung (S. 9) vorgeschwebt zu haben. Sein erregter Stil treibt da unter Beibehaltung der Grundform durch ein Zerhacken des Bewegungszuges, durch ein Zusammendrängen und Ineinandervernesteln der Form die spätgotischen Elemente der Wolgemutischen Figur auf die Spitze.

mit ihrem doch gruppenmäßigen Zusammenordnen der Figurenmassen, zu der besonders die Typen und die Draperien gut stimmen würden [3]. Doch weisen einige Äußerlichkeiten wie die großen runden Brokatmuster im Kleide Magdalenens und die etwas schlankere, noch nicht so quadratisch breite Formgebung wieder eher auf die achtziger Jahre (für die Brokatmuster vgl. das Krell-Epitaph von 1483 im Germanischen Museum). Endlich ist die Schrifttafel des Kreuzes in den auffälligsten Zügen getreu der des Pleydenwurff in München nachgebildet.

Wir werden nicht fehlgehen, wenn wir in dem hoffentlich nur zeitweilig verschollenen Bilde ein Hauptwerk Wolgemuts aus der Zeit um 1480—90, jedenfalls nach dem Zwickauer Altar und im Anschluß an die Kunst seines Lehrers, vermuten.

---

3) Für die zeitliche Festlegung dieser Tafel sei auf meine im Druck befindliche »Nürnberger Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts« (Straßburg, Heitz) verwiesen.

Erich Abraham.

Besprechungen.

Eberhard Hanfstaengl. Hans Stethaimer, Kunstgeschichtliche Monographien XVI. Leipzig 1911. Hiersemann. 50 Seiten, 24 Lichtdrucktafeln

Für den Kunsthistoriker hatte seit der Zeit, da kunstwissenschaftliche Forschung in Bayern einsetzte, der Name Landshut in erster Linie in Verbindung mit dem Namen Hans Stethaimers das meiste Interesse. Und in der Tat nimmt Landshut gerade durch Stethaimer, durch seine Person sowohl als auch hinsichtlich seines weittragenden Einflusses auf das damalige künstlerische Schaffen in Altbayern ohne Zweifel eine der bedeutendsten Stellen ein.

Mögen auch andere reiche Städte des altbayerischen Stammlandes, wie das in Bayerns Kornkammer gelegene Straubing, dann Neu-Ötting, Burghausen, das durch seine günstige Lage am Inn im Mittelalter so verkehrsreiche Wasserburg, sich großer kirchlicher Bauten des vielbeschäftigten Meisters rühmen, mag auch der Ruf Stethaimers sogar bis in die fürstbischöfliche Residenzstadt Salzburg zur Erbauung des Chores der dortigen Franziskanerkirche gedrungen sein, der eigentliche Glanz, der von dem Ruhm Stethaimers auf die niederbayerische Kreishauptstadt abfällt und diesen Ort vor allen andern Städten so recht mit dem Baumeister in Konnex bringt, kann Landshut nicht genommen werden.

Als Bestätigung dessen dürfte auch noch ein anderes Moment in Betracht kommen. Landshut ist durch die zwei Monumentalbauten Stethaimers, der Martinskirche wie der Hl. Geistkirche, in einer ganzen Reihe architektonischer wie dekorativer Motive, in der Grundrißbildung, in der Turmlösung, im dekorativen Beiwerk (Spitzbogenfries), in der die Bauten belebenden Gliederung (Spitzbogenblenden) usf. für das umliegende Land von maßgebendem Einfluß gewesen. Nicht so verhält es sich bei den oben genannten Städten mit ebenfalls monumentalen Zeugen der Tätigkeit Stethaimers. Wenn auch da und dort, an Landkirchen im Inn- und Salzachgebiet z. B. die an den großen Stadtkirchen zutage getretene Eigenart Stethaimers sich bemerkbar macht, es sind immerhin nur vereinzelte Fälle. Wie

ganz anders bei Landshuts näherer und weiterer Umgebung: das weite Tal isarabwärts mit den großen Dörfern Altdorf, Altheim, Ergolding, Essenbach, mit der Stadt Dingolfing und den um Landau sich gruppierenden Ortschaften, und dann das ergiebige Rott- und Vilstal mit seinen stattlichen Marktkirchen in Geisenhausen, Vilsbiburg, Reisbach, Eggenfelden, Pfarrkirchen und zahlreichen Dorfkirchen.

Nirgends anders als in diesem niederbayerischen Backsteingebiete ist Stethaimers künstlerische Eigenart bald in äußerst bescheidener Art, bald wieder reicher zur Nachahmung gekommen. Für diese Gegend ist Stethaimer so recht der Lehrmeister gewesen. Es wäre sicherlich eine sehr dankenswerte Aufgabe, zu erforschen, inwieweit der Einfluß Stethaimers sich im kleinen auf dieses Baugebiet erstreckt. Und die Behandlung dieses Themas wäre um so interessanter, als die kunstwissenschaftliche Forschung durch Hanfstaengls Monographie über Hans Stethaimer in die glückliche Lage der Kenntnis einerseits der künstlerischen Entwicklung Stethaimers, anderseits seiner künstlerischen Abstammung gekommen ist.

Die eingehende Vertiefung in die für Stethaimer charakteristische Eigenart hat durch den Verfasser obiger Monographie eine ganze Reihe von neuen Gesichtspunkten zutage gefördert, die für das Studium der altbayerischen Baugeschichte, speziell der spätgotischen Baugeschichte Niederbayerns von wesentlichem Werte sind. So wird Hanfstaengls Monographie die Grundlage bilden für den Spezialforscher der niederbayerischen Baukunst des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts. Sie wird aber auch wichtige Aufschlüsse dem bieten, der sich mit der spätgotischen Architektur der östlich und südöstlich an Bayern grenzenden Länder Österreichs beschäftigen will. Und hier wieder mag von besonderem Interesse sein, nachzugehen, inwieweit sich etwa in den Grenzgebieten die bauliche Eigenart Stethaimers sich mit jener der Ostländer vermischte, und umgekehrt, inwieweit Zusammenhänge bestehen, usf.

All diese Forschungen, die der Zukunft überlassen bleiben, werden zu einem guten Teile Nahrung finden in vorliegender Monographie. Hierzu ist namentlich auch behilflich das auf 24 Tafeln beigegebene Illustrationsmaterial, das einerseits glücklich aufgenommene Außen- und Innenansichten von Stethaimers Bauten zeigt, anderseits auch in sehr übersichtlicher Weise sorgfältig ausgeführte Grundrisse vor Augen führt und vergleichend nebeneinanderstellt. *Rich. Hoffmann.*

Fritz Hoeber. Die Frührenaissance in Schlettstadt. Verlag der Elsässischen Rundschau, Straßburg 1910.

Die vorliegende Schrift zeigt, wie bei liebevoller Versenkung in die

Materie und verständnisvoller Einordnung in den größeren Zusammenhang auch ein Thema von beschränkter, im Grunde nur lokaler Bedeutung kunstwissenschaftlich bearbeitet werden kann. Aus der Fülle der Schöpfungen der elsässischen Frührenaissancearchitektur greift der Verfasser drei Bauten in Schlettstadt heraus, den Hof der Abtei Ebersmünster von 1541, das Haus des Stadtbaumeisters Stephan Ziegler, 1538—1545, und die Johanniterkomturei von etwa 1565. Diese drei Werke analysiert er auf das sorgfältigste als charakteristische Beispiele dreier Stilnuancen der deutschen Frührenaissance. Die eine hat das Formgefühl der Gotik noch nicht völlig abgestreift, die zweite strebt, unter Anlehnung an ornamentale Vorlagen der Goldschmiedekunst und des Kupferstiches, nach feinster Zierlichkeit, die dritte nach größerer Schlichtheit im Sinne strengerer Form. Man wird diese Gliederung für die Dekoration gelten lassen dürfen, für die Raumbehandlung jedoch nur mit Einschränkung; auch in der Johanniterkomturei, dem spätesten der drei Bauwerke, wahrt die Raumgestaltung, unbeschadet einiger Änderungen zugunsten stärkerer Monumentalität, wie Vergrößerung der Fenster, die spätgotische realistische Tradition. Bezüglich des Ornamentes führt der Verfasser den Nachweis, daß es mehr auf venezianische, als auf lombardische Vorbilder zurückgreift.

In einem im Anschlusse an das Buch erschienenen Aufsatze über das Schlößlein Birkenwald bei Zabern (Elsäss. Monatsschrift II, 687 ff.) stellt der Verfasser diesen rein deutschen Renaissancebauten den Typus eines die Einwirkung französischer Renaissanceanlagen verratenden Bauwerks gegenüber.

Das Schlettstadter Buch ist mit zahlreichen photographischen Reproduktionen, sowie mit Nachbildungen guter zeichnerischer Aufnahmen des Verfassers reich ausgestattet. *Baum.*

Marius Vachon. La Renaissance française, l'architecture nationale, les grands maîtres maçons. Paris 1910.

Schon der Titel besagt, daß der Verfasser die Baudenkmäler Frankreichs aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ausschließlich als Werke einheimischer Meister betrachtet wissen will, daß er somit energisch gegen den sogenannten Panitalianismus Front macht. Es ist aber nicht nur ein Kampf gegen die übrigens schon antiquierte Theorie, daß nämlich nur italienische Baumeister die französischen Kirchen, Schlösser, Rat- und Wohnhäuser gebaut haben könnten; sondern aus allem geht hervor, daß sich Vachon auch den modernen Forschungen entgegensetzt, welche die

Mitwirkung italienischer Künstler als Erfinder von Bauplänen, Modellen und als Dekorateure nachgewiesen haben.

Der erste Teil ist der »architecture nationale«, der zweite den »Grands maîtres maçons tailleurs de pierre« gewidmet. Zunächst entwickelt der Verfasser in anschaulicher Weise die enorme Bautätigkeit Frankreichs nach dem Abschluß des hundertjährigen Krieges, um zu zeigen, daß die Renaissanceperiode nur die unmittelbare Fortsetzung der Spätgotik bedeute, daß von irgendeinem Verfall der französischen Kunst im 15. Jahrhundert nicht gesprochen werden könne, daß also der italienischen Kunst eine errettende und neuschöpferische Rolle nicht zukomme. Vachon verweist auf das unmittelbare Nebeneinander gotischer und moderner Formen. Daß sich die finsteren, unwohnlichen Schlösser des Mittelalters in heitere Landsitze verwandelten, ist einer der stärksten Beweise des nationalen Aufschwungs. Wenn der Verfasser aber von einer »adaption générale des formules ultramontaines« spricht, so gerät er später mit sich selbst in Widerspruch, und jedenfalls wäre doch in einer Geschichte der französischen Renaissance gerade darauf das Hauptgewicht zu legen. Die neue Dekoration ist der Antike entnommen, da gerade in jener Zeit ein lebhaftes Interesse für die Denkmäler des Altertums erwachte. Anne de Montmorency erließ ein Manifest zum Schutze der Monumente von Nîmes und des Languedoc. Anerkannt wird auch der Einfluß theoretischer Werke, des Vitruv, Alberti, des Traums des Poliphilus u. a. Mit Recht wird auf das Vorkommen italienischer und antiker Bauten und Bauteile in den Malereien eines Foucquet und Bourdichon und auf Teppichen hingewiesen. Aus den dem italienischen Einfluß durch die Theoretiker gegenüber gleichgültigen (maître Pihourd) oder feindlichen Stimmen (Palissy), schließt Vachon, Frankreich hätte sich ihm gänzlich verschlossen. Jacques Androuet Du Cerceau, den der Verfasser in 1½ Zeilen erwähnt, obschon er auch noch der ersten Hälfte des Jahrhunderts angehört, vereinigt gleichsam die ganze komplizierte Bewegung in seiner Person und seinem überaus reichhaltigen œuvre. — Die Stellungnahme zum italienischen Einfluß hängt davon ab, wie man die Künstlerkolonie in Amboise beurteilt. Karl VIII. hatte sie bekanntlich dort angesiedelt »pour ouvrer de leur mettier, à l'usaige et mode d'Ytallie«. Vachon führt sie der Reihe nach vor mit Angabe ihres Berufes und ihrer Bezahlung, und kommt zum Schlusse, diese Meister seien nicht fähig gewesen, eine Revolution in der Entwicklung der französischen Kunst hervorzurufen. Nicht anders sei es mit den italienischen Meistern in Paris und Fontainebleau. Dieser Ansicht muß entschieden die sachliche Würdigung dieser Meister durch Geymüller (Die Baukunst der Renaissance in Frankreich) entgegengehalten werden (S. 64 ff.). Hochgestellte italienische Persönlichkeiten als französische Bischöfe und Erzbischöfe hätten keinerlei Einfluß auf die nationale Architektur ausgeübt;

aber unmittelbar vorher zitiert Vachon einen Ausspruch Delormes dahin lautend, es liege den Franzosen im Blute, ausländische Künstler höher einzuschätzen als die heimischen und sie demgemäß zu bevorzugen. Der »Panitalianismus« bestand also doch, was den Verfasser, der ausdrücklich darauf hinweist, nicht hindert, dieses Kapitel mit dem apodiktischen Satze zu schließen: »Ce sont nos maîtres maçons-tailleurs de pierre qui seuls ont fait la Renaissance architectural française. L'étranger n'y a été pour rien«.

Einem höchst interessanten und bis jetzt noch wenig berührten, aber auch sehr schwierigen Gegenstand ist das 5. Kapitel des 1. Teiles gewidmet: Traditions, mœurs et habitudes corporatives et professionnelles. Es handelt sich um die Erklärung der Bezeichnungen: maître maçon tailleur de pierre, deviseurs de plans, maîtres maçons ouvriers, maçons maîtres des œuvres de maçonnerie, architecte. Mittels Anführung einzelner Beispiele wird auch die Bezahlungsfrage gestreift. Nach Vachons Ansicht sind die maîtres maçons tailleurs de pierre sowohl die Erfinder des Planes als auch die Bauleiter, demnach auch die Urheber der hervorragendsten Schlösser. Architecte, schmückender Beiname zum offiziellen Titel maître maçon, wird erst bei Delorme, Bullant, Du Cerceau zur Bezeichnung des Berufes, bleibt rein persönlich, wird nicht korporative Bezeichnung. Architecte bezeichnete vorher einen Mann, der in architektonischen Fragen und in der Dekoration bewandert war. Auch Bildhauer, z. B. Ligier Richier, tragen die Bezeichnung »architecte«. Maître maçon wird dann auch dem Begriff Unternehmer gleichgesetzt, unter maître maçon tailleur de pierre versteht Vachon weiterhin die ausübenden Handwerker. Seit 1546 sind die maîtres maçons dem surintendant, d. h. regelmäßig einem architecte untergeordnet. Für eine und dieselbe Person kann in den Urkunden die Bezeichnung je nach der Sache, um die es sich handelt, wechseln. Von größerem positiven Wert sind die urkundlichen Mitteilungen. Zu annähernd sicheren Resultaten und Schlüssen wird man jedoch erst gelangen, wenn einmal eine große Menge solcher Rechnungen gesammelt, übersichtlich auf Tabellen geordnet, die Bezahlungen für deviseurs, maîtres maçon usf. gruppiert und untereinander verglichen sind. — Sehr nützlich ist S. 48 der Hinweis auf die bindende Kraft, die solche sehr genau ausgearbeiteten Pläne für die folgenden Generationen gewannen. — In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hatten die »architectes« den stärksten Einfluß auf die Bauentwürfe und die Bauleitung, während sich die entrepreneurs immer noch aus den Kreisen der maîtres maçons rekrutierten. Der Inhalt dieses an positiven Aufschlüssen so reichen Kapitels führt den Verfasser zu der Schlußfolgerung, die maîtres maçons, geschult in den Korporationen, seien die Begründer der französischen Renaissance, während die Architekten, geschult an der Theorie der Antike, nur das Werk der maîtres maçons fortsetzten. Selbst wenn alle die von Vachon später

aufgezählten maîtres maçons die französischen Renaissancebauten erfunden und ausgeführt haben sollten, bleibt die Frage nach dem Ursprung der modernen Formen noch unbeantwortet. Wohl setzten die »Architekten« das Werk der maîtres maçons fort; aber um diese vielseitigen Architekten hervorbringen zu können, durfte die ihnen vorangehende Epoche nicht einseitig ausgebildet sein. — Sehr wichtig ist im 7. Kapitel die Übersicht über die königliche Bauverwaltung, in der die surintendants die wichtigste Rolle spielten. Daß diese auf die Gestaltung der Baupläne nicht den geringsten Einfluß gehabt haben sollten, ist eine voreilige Behauptung. — Zur Leitung ihrer Bauten hatten die Fürsten einen maître maçon, die Stadt Paris hatte zur Leitung ihrer öffentlichen Arbeiten einen »Maistre des œuvres de maçonnerie et pavement de la Ville«, der aber seinerseits unter dem Bureau de la Ville, gebildet aus dem prévôt des marchands und den Schöffen, stand. Vachon prüft dann auch die Verhältnisse in den Provinzstädten, die Bauverwaltung der großen Kathedralen und Kapitel, und schließlich die Stellung der maîtres maçons im Dienste Privater.

Es folgen die schönen Kapitel (8 und 9), in denen der Verfasser eine klare Übersicht über die enorme Bautätigkeit von Ludwig XI. ab bis auf Heinrich II. gibt, angefangen beim Könige. Vachon führt alle die Schlösser, Kirchen, Hôtels auf, die Könige, Grandseigneurs und Private errichteten.

Der zweite und Hauptteil ist ganz speziell den französischen maîtres maçons und ihren Werken gewidmet. In 16 Kapiteln leistet der Verfasser die enorme Arbeit, alle bedeutenderen und auch die weniger bekannten Werkmeister vorzuführen und ihnen auf Grund urkundlichen Materials ihre Werke zuzuweisen. Den Anfang macht Schloß Gaillon, wo Guillaume Senault, Pierre Fain und Pierre Delorme tätig waren; es folgen Rouen mit Jacques und Rouland Le Roux, die Lemercier und Grappin im Vexin (Pontoise und Gisors), Sohier und die beiden Le Prestre in Caen, Colin Byard als Architekt des Schlosses Le Verger im Anjou, Charles Viart als Urheber der Rathäuser von Orléans und Beaugency. Pierre Chambiges ist für Vachon der Architekt des Hôtel de Ville in Paris, der Schlösser Chantilly, Fontainebleau und St. Germain-en-Laye. Um die Urheberschaft des Hôtel de Ville ist seit Jahren ein erbitterter Streit entbrannt; Marius Vachon, der Autor zweier Monographien über das Hôtel de Ville, hat seine Gründe in einer Streitschrift niedergelegt: Mémoire à la commission du vieux Paris, sur l'origine exclusivement française de l'ancien Hôtel de Ville de Paris. Paris, Juli 1911. Er tritt, wesentlich aus patriotischen Rücksichten, immer wieder dafür ein, daß Boccadoro ein Hôtel de Ville begonnen habe, das man aber als zu gotisch schleifen ließ, um den endgültigen Auftrag an Pierre Chambiges zu erteilen. An dieser Stelle kann unmöglich auf den langwierigen Streit eingegangen werden; es sei nur bemerkt, daß Louis Dimier (Sur le véritable architecte

de l'Hôtel de Ville de Paris. Critique et controverse touchant différents points de l'histoire des arts. Paris 1909) und Henri Stein (La vérité sur Boccador, architecte de l'hôtel de ville de Paris. Bulletin de la société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France. 1904, S. 171 ff.) mit plausiblen und sachlichen Gründen für die ausschließliche Autorschaft Boccadoros eingetreten sind. Für Schloß Fontainebleau wird die Mitwirkung Serlios gänzlich ausgeschlossen; dort war hauptsächlich die Familie Le Breton tätig. Als Urheber von Schloß Madrid wird Pierre Gadyer genannt, als Bauherren von Blois haben die Sourdeau, als Architekt von Chambord haben Pierre Nepveu, dit Trinqueau und Coqueau zu gelten. Sodann werden die Meister der Touraine, von Toulouse (Bachelier, Cayla, Picard, Colin), der wichtigste Baumeister von Angers, Jehan de Lespine, und schließlich mehrere weniger bekannte der Ile-de-France, Normandie, Bretagne usw. vorgeführt. Und immer ein und dieselbe Schlußfolgerung: nur die französischen maîtres maçons haben die französische Renaissance geschaffen.

Gerade wegen der übersichtlichen Zusammenstellung dieser Werkmeister und der zahlreichen dokumentarischen Mitteilungen — die freilich besser in einem eigenen Bande zusammengestellt als im Texte verstreut wären — wird Vachons Buch der Forschung gewisse Dienste leisten; in der Auffassung der französischen Renaissance aber wird sie sich nach wie vor Geymüllers Auffassung anschließen, der in grundlegenden Kapiteln Ursprung und Wesen der französischen Renaissance, d. h. dieses Kompromisses zwischen national-französischer und importierter italienischer Kunst, dargelegt hat. Er warnt vor übereilter Interpretation der Urkunden und weist auf ihre Lückenhaftigkeit hin. Weil zufällig keine der erhaltenen Urkunden italienische Architekten nennt, ist ihre Teilnahme doch nicht ausgeschlossen. Frei von nationalen Vorurteilen und als gleichmäßig vorzüglicher Kenner italienischer und französischer Architektur war Henri von Geymüller am ehesten befähigt, die Grundlagen für eine sachliche, wissenschaftliche Geschichte der französischen Renaissance zu legen. Eine einseitige Beschränkung auf die Baudenkmäler muß notwendig zu falschen Schlüssen über das Wesen der Gesamtbewegung führen. Jedes Gemälde, jede Zeichnung, das ganze Gebiet dekorativer Skulptur ist als Quelle wichtig. Als höchst lehrreiches Buch sei auch Vitrys »Michel Colombe« erwähnt.

Vachon mag bei der Fixierung seiner Theorie von der richtigen Empfindung ausgegangen sein, die französische Kunst habe sich in der sogenannten Frührenaissance die italienischen Formeln einzeln assimiliert, sei aber im Kern doch Spätgotik geblieben. Selbst in der Periode der Hoch- und Spät-Renaissance, ja selbst im 17. Jahrhundert verraten gewisse Eigentümlichkeiten noch den Ursprung aus der Gotik. Die Architektur, gepflegt durch einheimische Meister, blieb also national. Man wird darin gewiß mit Vachon

übereinstimmen, daß die Italiener in Frankreich den Grundcharakter der französischen Baukunst nicht änderten; man wird ihm vielleicht auch darin recht geben müssen, daß die Italiener keine sehr namhafte Rolle bei der Erfindung von Bauplänen hatten. Selbst wo sie die Leitung besaßen, mußten sie sich nationalen Gewohnheiten anbequemen, so Boccadoro am Hôtel de Ville in Paris. Wenn die Verwandtschaft zwischen diesem und dem ehemaligen Schloß Chantilly, dem Werke des Pierre Chambiges, wirklich so eng ist, wie Vachon behauptet, so braucht daraus nicht der Schluß gezogen zu werden, Chambiges habe das Hôtel de Ville in Paris gebaut, sondern die Annahme liegt eben so nahe, die Baukommission habe die Pläne von Chantilly dem Boccadoro empfohlen, wobei noch nicht erwiesen ist, daß jene das ausschließende Verdienst des Pierre Chambiges gewesen seien. Die Einwirkung eines Bauherrn wie Anne de Montmorency darf nicht gering angeschlagen werden.

Vachon geht der Frage, woher die neue Dekoration: Putti, Kandelabersäulen, klassische Säulen, Medaillons, Akanthus usw. gekommen sei, konsequent aus dem Wege. Im Hinblick darauf ist die Rolle der italienischen Künstler, gleichviel ob Steinmetz oder Maler, leicht zu erraten: sie sind die Vermittler der Ornamentik. Sie waren nicht dazu berufen, italienische Basiliken, Kuppelbauten oder Paläste auf französischem Boden zu errichten; ihre Aufgabe bestand darin, mehr im kleinen für die Auftraggeber zu arbeiten: Altäre, Grabmäler, Brunnen sind ihre bedeutendsten Werke. Die italienischen Formen, gleichviel, ob sie aus der Lombardei oder Toscana kamen, waren der Spätgotik, die unersättlich nach neuen Ziermotiven suchte, zur Bereicherung ihres Formenapparates im höchsten Grade willkommen, bis dann allmählich auch Säulenordnungen, Bogengruppen, Tormotive in die französische Renaissance eindrangen.

Eine andere Frage ist diejenige, ob die italienische Baukunst nicht auch den Aufbau im ganzen, die Proportionen, Verteilung der Fenster usw. beeinflußt habe. Auch hierin hatte die Spätgotik schon vorgearbeitet; man beachte die feinen Proportionen am Hôtel de Cluny in Paris, den Fries zwischen dem Erdgeschoß und dem ersten Stockwerk. Eine wundervolle Folge von Rundbogen auf toskanischen Säulchen zeigt das für Jean de Laval gebaute Schloß Châteaubriand, aber an der Hofseite des Flügels Ludwigs XII. an Schloß Blois öffnet sich das Erdgeschoß in gotisch profilierten Korbbogen auf Säulen mit abwechselnd gotischer und italienischer Dekoration.

Zum Schlusse ein Wort über die Illustrationen. Auf 80 Abbildungen, meist ganzseitigen Tafeln, werden die wichtigsten Monumente vorgeführt, einzelne, die nicht mehr erhalten sind nach alten Zeichnungen (Gaillon) oder nach den Stichen Du Cerceaus (Chantilly). Die Abbildungen geben auch einen deutlichen Begriff von der Vielseitigkeit der französischen Renaissance-

architektur und vermitteln leicht das Verständnis ihrer Entstehung aus der gotischen. Sie sind auch darum erwünscht, weil der Text ausführliche Beschreibung enthält. Hervorgehoben sei schließlich, daß viele außerhalb Frankreichs jedenfalls kaum bekannte Baudenkmäler, die bisher nur in der Sammlung der »Monuments historiques« oder von F. Martin-Sabon aufgenommen waren, weiteren Kreisen vermittelt werden: die Kirche von Gisors, das Schloß Châteaubriant, der Manoir d'Ango in Varengeville, das Schloß von Fontaine-Henri, die Kirche von St. Thégonnec, das Portal der Kirche von Guimiliau. *Konrad Escher.*

J. Rohr. Der Straßburger Bildhauer Landolin Ohmacht. Eine kunstgeschichtliche Studie samt einem Beitrag zur Geschichte der Ästhetik um die Wende des 18. Jahrhunderts. Straßburg, K. J. Trübner, 1911.

Mehr und mehr beginnt die lange mit tiefster Verachtung behandelte Zeit des Klassizismus die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Unserer lebendigen Kunst wird er nicht mehr gefährlich werden; so kann die Geschichte anfangen, sich vorurteilslos um sein Verstehen zu bemühen.

Fast noch weniger bekannt als die deutsche Malerei ist die Plastik jener Zeit. Auf einen Bildhauer hat freilich schon W. Bode in einer »deutschen Plastik« als viel zu wenig bekannt hingewiesen: auf Landolin Ohmacht (1760—1834). Seit kurzem hat gleichzeitig an mehreren Stellen die Forschung über ihn eingesetzt, und schon ist eine umfängliche Monographie über ihn von dem Straßburger Theologieprofessor J. Rohr erschienen; zwanzig Tafeln mit guten Abbildungen sind beigegeben. Zum Termin des Erscheinens hatte der Direktor des Straßburger Kunstgewerbemuseums Prof. Dr. Polaczek im Palais Rohan eine höchst dankenswerte und geschickt angeordnete Ausstellung von allem zusammengebracht, was an Originalen, Kopien oder, wo diese versagten, Abbildungen Ohmachtscher Werke nur irgendwie zu erlangen gewesen war.

Das Rohrsche Buch, das sich der Unterstützung der Wissenschaftlichen Gesellschaft in Straßburg zu erfreuen gehabt hat, behandelt in fünf Kapiteln den Künstler und seine Schicksale, das Lebenswerk, des Künstlers ästhetisches Glaubensbekenntnis, des Künstlers Lehrbuch, Archivalien und Nachträge. Kapitel III sucht also den Künstler in die geistige und künstlerische Atmosphäre einzuordnen, geht aber doch zu sehr ins Breite, ohne unsere Kenntnis wesentlich zu vertiefen.

Der Titel des vierten Kapitels ist irreführend; es handelt sich nicht um ein Lehrbuch Ohmachts, sondern um eine freilich sehr seltene, 1781

erschienene Schrift seines Lehrers J. P. Melchior: Versuch über das sichtbare Erhabene in der bildenden Kunst — von der Rohr einen umfangreichen Auszug gibt. Dankbar muß man dagegen für das Übrige sein, das die mit liebenswürdiger Bescheidenheit dargebotenen Resultate jahrelangen, sorgfältigen Forschens bringt, sich auch in der ästhetischen Wertung frei von einer an sich naheliegenden Überschltzung hält. Zu bedauern ist nur, daß bei der Besprechung der Werke, die sich auf einen Zeitraum von über 60 Jahren verteilen, nicht die chronologische Anordnung gewählt ist, sondern eine Gruppierung nach an und für sich anfechtbaren Gesichtspunkten: 1. Porträts, 2. dekorative Arbeiten, 3. Denkmalskunst. Auf diese Weise bleibt das für einen Künstler Wichtigste, seine Entwickelung, im Hintergrunde; es bleibt bei einzelnen, an sich richtigen und feinen Beobachtungen. So kommen die letzten Porträts von 1829 noch vor den Dunninger Reliefs (um 1780) zur Besprechung. Aber der Verf. beabsichtigt ja auch nicht, mit seiner Veröffentlichung das Ohmachtstudium zum Abschluß, sondern noch mehr in Fluß zu bringen — ein Wunsch, der zweifellos in Erfüllung gehen wird.

Ohmacht empfängt nach einer handwerklichen Ausbildung, die sich in den Gleisen des ausgehenden Rokoko und des beginnenden Louis XVI. vollzieht, entscheidende Anregungen, wie bereits erwähnt, von I. P. Melchior in Frankenthal. Arbeiten von ihm in der dortigen Porzellanmanufaktur nachzuweisen, wird vielleicht noch gelingen [1]). Solange dies nicht geschehen, wird von dokumentarischer Wichtigkeit sein ältestes nachweisbares Alabaster-Porträt Melchiors von 1787 (Frankfurt, Historisches Museum), ein liebenswürdiges, technisch mit der größten Sorgfalt ausgeführtes Werkchen, dem freilich eine etwa tiefschürfende psychologische Analyse abgeht. Diese Eigenschaften bleiben den bis zu seiner italienischen Reise, die etwa 1789—1790 stattgefunden hat, nur in geringer Zahl nachzuweisenden Arbeiten, von denen einige in Basel entstanden sind.

Die graziöse Antike des Louis XVI. weicht dem wuchtigen Schritt der echten, und Ohmacht läßt es sich nicht verdrießen, die Juno Ludovisi in seine kleinere plastische Welt umzumünzen; auch die Renaissance, vor allem aber Canova, dessen Schüler er gewesen sein soll, hinterlassen ihre Spuren.

Die umfangreichste Tätigkeit nach seiner Rückkehr entfaltet er wieder als Porträtbildhauer, die ihn weit herum nach Frankfurt, Hamburg, Lübeck führt.

---

[1]) Das inzwischen erschienene Werk von Hoffmann über das Frankenthaler Porzellan (München 1911) kann leider auch nichts darüber feststellen; nur 2 Porträtmedaillons werden ohne nähere Begründung mit der gemeinschaftlichen Bezeichnung Melchior und Ohmacht versehen (Bd. II; Taf. 155. Vgl. Text S. 21).

In der Kleinplastik dieser Zeit sind Unterschiede gegen früher schwerer zu beobachten; dagegen geht er jetzt zum großen Format über, vor allem in der wundervollen Büste des Vates poeta Klopstock und im Grabmal (Bürgermeister Peters, Lübeck). Die Arbeiten in Straßburg, wohin er 1803 dauernd übersiedelt, setzen diese Richtung in der Lösung größerer dekorativer Aufgaben fort, die sich dem erkältendem Hauche des Empire nicht ganz entziehen können. Sogar in den Dienst protestantisch-kirchlicher Kunst stellt er sich (Karlsruhe).

Bedauerlich ist der Verlust oder die Unzulänglichkeit von Werken, die Ohmacht für den napoleonischen Günstling Schulmeister in Mainau geschaffen. Die Legende über die von ihm geschaffene Venus wird endgültig zerstört; sie ist mit der Flora bei der Belagerung Straßburgs 1870 zugrunde gegangen. In dem »Neptun« scheint mir — trotz Antike — noch etwas von dem Hauche eines großzügig-dekorativen Rokoko zu leben.

Gegen Ende seines Lebens trifft die ursprüngliche Richtung seiner Begabung, mit der nach dem Biedermeier tendierenden Zeitströmung wieder mehr zusammen, sodaß die Werke dieser Zeit einen lebendigeren Eindruck machen. Im ganzen wird man immer zu den Porträts als zu seinen bleibenden Leistungen zurückkehren; und unter den Dargestellten treffen wir Leute wie Iffland, Lavater, Klopstock, Th. Sömmerring, Lili v. Türckheim, den Erzbischof von Mainz. Sogar Napoleon wollte von ihm sein Porträt haben; durch einen Zufall zerschlug sich der Auftrag. Am Porträt kann sich sein an der Antike und Renaissance genährter Schönheitssinn entfalten, ohne ins Leere zu verfallen. Das Individuelle behält eben doch gerade hier sein Recht. Sogar bei Frauenporträts kommt bei ihm unter Umständen eine gewisse Herbheit zustande, wie etwa bei der Frau des Anatomen S. Th. Sömmerring; und das Lavater-Porträt, die kleine Klopstock-Büste, sowie die zwei Büstchen des Sömmerringschen Sohnes in verschiedenem Lebensalter [2]) zeigen eindringende Beobachtung.

Freilich sind diese besten Porträts fast ausnahmslos in kleinem Format gehalten, und diese Gebundenheit an das kleine Format ist eine Grenze seiner Kunst, die aber auch sonst in der Zeit zu beobachten ist. Größere Arbeiten werden leicht leer; die Summe der individuellen Beobachtung, über eine größere Fläche verteilt, reichen zur Belebung nicht aus. Gelegentlich erfahren aber auch, was Rohr mit Recht hervorhebt, Züge von Männern, deren Bedeutung über einen engeren Kreis hinausgeht, mit Absicht eine Steigerung und Überhöhung, die ihnen vielleicht einen antiken

[2]) Vom Ref. neuerdings veröffentlicht in Alt-Frankfurt. Vierteljahrschrift für seine Geschichte und Kunst. Frankfurt a. M. Jahrg. 2 (1911), Heft 4. Ein weiteres ebenda Jhrg. 3, H. 4 S. 122; die Veröffentlichung weiterer, bisher unbekannter in Vorbereitung. Vgl. neuerdings W. Cohn in Cicerone III. S. 653 f.

Hauch gibt, sich aber leicht auf Kosten der Individualität vollzieht. Das ist der klassizistische Zug, der seiner tüchtigen, auf die Beobachtung des Lebens ausgehenden Natur an sich nicht liegt, sich aber unter dem Einfluß der Zeitströmung eine Zeitlang durchsetzt.

Zu einzelnen Stellen noch folgende Bemerkungen:

S. 7. Die Porzellan-Manufaktur Höchst ist keine Straßburger Gründung.

S. 40. Die Biskuit-Reliefs bei Dr. Oppenheimer-Mainz hält Verf. selbst, wie er mir gütigst mitteilt, nicht mehr für Arbeiten Ohmachts.

S. 45. Das Relief-Porträt von Susette Gontard, der Hölderlinschen Diotima, ist nicht Marmor, sondern Biskuit, und nicht in annähernd natürlicher Größe, sondern bedeutend kleiner gehalten. Höhe des Kopfes 0,078 m, Höhe des ganzen Rahmens 0,122 m.

S. 107 ist wohl irrtümlich Poussin als Künstler des Salons genannt.

K. Simon.

Curt H. Weigelt. Duccio di Buoninsegna. Studien zur Geschichte der frühsienesischen Tafelmalerei. Mit 79 Abbildungen auf 67 Lichtdrucktafeln. Leipzig, Karl W. Hiersemann, Kunstgeschichtliche Monographien, Band XV, 1911.

Es ist in diesem Buche viel von »Mischstil« die Rede und viel vom »Zwischenzweiweltenstehen«. Der hiermit bezeichnete Charakter seines Gegenstandes ist auf das Buch selbst übergegangen. Bewußter- und gewolltermaßen. Es sollte die exakteste Behandlung ganz spezieller kunsthistorischer Probleme bieten und doch zugleich »seinen Weg zu den Liebhabern finden«, ja selbst ad usum delphini dienen und »ein wenig ‚sehen' lehren«, endlich zu einem Ehrendenkmal des Meisters von Siena werden, ihm »größere Beachtung sichern«, sein Werk weithin bekannt machen. Ich fürchte, der Verfasser wird seine Absichten, indem er sie vervielfachte, kaum halb erreichen. Der Liebhaber und der Anfänger werden das Buch gar bald aus der Hand legen. Denn was ist ihnen Hekuba? Wie sollen sie sich durch die seitenlangen Erörterungen über die Maniera bizantina ohne jegliche Unterstützung durch Abbildungen hindurcharbeiten? Der Fachmann wird über manche — vom Verfasser selbst eingestandene — Längen seufzen. Er hätte das »Dokumentarische über Duccio« lieber in Regestenform geben sollen statt als, trotz aller Bemühungen, doch notwendig farblose Erzählung. Er wird nicht umhin können, das 3. Kapitel »Duccio als Erzähler« als für ihn wertlos und im Grunde verfehlt zu empfinden, weil darin vor der Wirkung von Duccios Bildern auf den heutigen Betrachter die Leistung des Künstlers in seiner Zeit zu kurz kommt. Das Kapitel hätte mit der ikonographischen Untersuchung verwoben werden müssen,

die nun, dem Liebhaber zuliebe, in den Anhang verwiesen ist. Dann wären bedenkliche poetische Interpretationen, wie die der Verkündigung, von selbst fortgefallen, uralte ikonographische Motive, wie die Anrührung des Blindgeborenen, Petri Gebärde bei der Fußwaschung, nicht dem Dichter Duccio zugute gerechnet worden. Im Rahmen der mittelalterlichen Kunst dürfen die Wertverschiebungen doch nur mit den allerschärfsten und streng auf den Gegenstand eingestellten Instrumenten gemessen, müssen stets relativ gewürdigt werden.

Ein letztes und gewiß nicht ungewichtiges Bedenken gegen die Anlage des Buches: es wird bei seinem enormen (sachlich durchaus gerechtfertigten) Preis kaum so leicht in die Fachkreise dringen, wie es wünschenswert wäre. Duccio-Interessenten besitzen ja wohl zumeist die hier vollzählig reproduzierten Lombardi-Photographien. Ihnen wäre mit einem knappen kritischen Text und einigen Neuaufnahmen zum Siebentel des Preises besser gedient gewesen.

Diese Kritik der Absichten mußte vorausgeschickt werden. Denn erst, wenn man sich über die mancherlei Mängel des Buches hinweggesetzt hat, die sie verschuldet, wird man zu einer gerechten Würdigung des tatsächlich Geleisteten gelangen. Von dem wissenschaftlichen Kern der Arbeit kann nur mit vollster Anerkennung gesprochen werden. Die Stellung Duccios in der Entwicklung der italienischen Malerei ist — man darf wohl sagen zum ersten Male — richtig bestimmt worden. Er erscheint nicht als der rätselhafte Neuerer, sondern wird als Ergebnis der Dugentomalerei betrachtet. Sein Stil wird in strenger Analyse aller seiner Elemente aus der Maniera bizantina abgeleitet. Die umfängliche Charakteristik und verständnisvolle Würdigung dieser Entwicklungsphase der italienischen Kunst beweisen, daß der Verfasser alle Vorurteile Vasarianischer Kunstbetrachtung, die sich gerade in diesem Punkte weit bis in unsere Tage hinein fortgeschleppt haben, abgestreift und in ernsthafter, auf weitgehender Denkmälerkenntnis beruhender Versenkung das natürlich auch hier unter der toten Oberfläche wirkende Leben empfunden hat. Aber wie gern hätte man nun gerade hier neue, ad hoc zusammengestellte Abbildungen mit Detailvergleichen zwischen Maniera bizantina und Duccio und gäbe dafür dessen ganze schöne Bilderbibel preis!

Das Neue in Duccios Kunst sieht der Verfasser vor allem in einer freien Naturbeobachtung. Ein Zusammenhang dieses neuen Verhältnisses zur Natur mit dem religiösen Leben wird in einer etwas posthumen Thodekritik grundsätzlich abgelehnt. Es fragt sich, ob mit vollem Recht. Daß die Verlebendigung der religiösen Vorstellungen Einfluß auf die Konkretisierung der Bildvorstellung haben kann, ist ohne weiteres doch nicht zu leugnen. Hier kommen wir gewiß mit einem doktrinären Pro oder Contra nicht

weiter, sondern nur mit eingehender Prüfung von Fall zu Fall. Der Verfasser aber erklärt sich ausdrücklich außerstande, den Zusammenhängen zwischen Duccios Kunst und dem seelischen Leben der Zeit weiter nachzugehen.

Es ist jedoch überhaupt fraglich, ob man das Entscheidende bei Duccio »Naturbeobachtung« nennen darf (W. spricht gradezu von unmittelbarem Modellstudium, an das man »zuweilen« denken müsse). Verlebendigung der traditionellen Motive gewiß, aber in welcher Richtung, und aus welcher Quelle und Kraft?

Die nach Oskar Wulffs in dieser Zeitschrift Bd. 27, 1907 veröffentlichten Untersuchungen besonders drängende Frage des französisch-gotischen Einflusses auf Duccio wird sorgfältig eruiert — und im wesentlichen verneinend beantwortet: wir finden nach Weigelt wohl vereinzelte gotische Figuren- und Formmotive, aber zu Duccios »Stilbildung« hat die Gothik so gut wie nichts beigetragen. Ich halte diese Ansicht für richtig und meine, daß damit ganz allgemein viel für die Auffassung des Verhältnisses von italienischer Kunst und Gotik gewonnen ist: die gotischen Formen haben die Italiener eine Zeitlang und in häufigen Einzelfällen fasziniert, der gotische Stil aber ist bei ihnen stets auf Widerstand gestoßen. Ich glaube auch, daß Weigelt mit vollem Recht die gotischen Elemente in Duccios Bildern von Giovanni Pisano ableitet, also als aus zweiter Hand entlehnt betrachtet.

Hingegen scheint mir Weigelt einen bedeutenden Faktor in Duccios Stil falsch einzuschätzen: die echte byzantische Kunst. Kallabs und Berensons Meinungen hierüber dürfen doch wohl nicht so einfach abgetan werden. Des letzteren Annahme einer Schulung Duccios in Byzanz selbst schießt freilich über das Ziel hinaus, aber ich kann mir nicht denken, daß sich der Fortschritt Duccios über die Maniera bizantina ohne starke persönliche Eindrücke von echt byzantinischen Kunstwerken: Miniaturen, Emails, Kleinmosaiken, Elfenbeinen habe vollziehen können. Das ergibt sowohl die Technik, deren Abstand von der Maniera bizantina auch Weigelt betont, als besonders die Figurenbildung, ihre Plastik, die knappe Modellierung in festem Farbenauftrag. Auch hier kann nur eingehende Spezialuntersuchung zur vollen Erkenntnis führen; auf einzelnes sei flüchtig hingewiesen: der Sitz des Kindes in der Franziskaner- und Rucellai-Madonna, der Oberkörper der Franziskaner-Madonna verglichen mit dem Titelbild in Vat. Reg. 1. Diese Anknüpfung an die im Vergleich zur Maniera bizantina so viel naturnähere byzantinische Kunstform erklärt m. E. vieles von dem, was Weigelt auf unmittelbare Naturbeobachtung zurückführt. Die »Natürlichkeit« in Duccios Kunst beschränkt sich auf eine durchaus nicht realistische (auf Beobachtung beruhende), sondern poetische (auf Einfühlung, mimischem Nacherleben beruhende) Belebung des byzantinischen Figurentypus — und

hieraus gerade erklärt sich der von Weigelt betonte Mangel des »Natürlichen im höheren Sinne«. Dann aber wären die treibenden Kräfte nicht in einem veränderten Verhältnis der Menschen zur Natur, sondern in einer inneren Umstimmung, einer Verschiebung der Vorstellung aus dem rein begrifflichen in das Poetisch-Dramatische zu suchen. Und so blieben wir denn doch noch ganz im Rahmen mittelalterlichen Kunstempfindens.

In der lebendigen Anregung zu neuem Nachdenken über diese grundsätzlichen Fragen beruht der hauptsächlichste Wert des Buches. Daneben aber bringt es eine Fülle einzelner kritischer Fragen zur Sprache. Der Rucellai-Madonna ist ein ganzes Kapitel gewidmet worden. Weigelt nimmt sie für Duccio in Anspruch. Die Beweisführung hätte vielleicht etwas straffer sein können, die Auseinandersetzung gegen die Trinità-Madonna knapper (und dabei doch weniger auf die Throne beschränkt), der Vergleich mit Duccios Madonnen eindringender. Auch hätte man besser mit ihm den Anfang gemacht. Denn daß das Rucellaibild vom Meister der Akademiemadonna, d. h. Cimabue gemalt sei, glaubt heute wohl kein Mensch mehr — auch Rintelen nicht, wie's scheint, trotz seines merkwürdigen Bemühens, eine enge Verwandtschaft der beiden Tafeln zu erweisen (Berliner Kunstgesch. Ges. 10. XI. 1911). Sehr dankenswert ist dagegen der Versuch, beide Bilder im Zusammenhang der monumentalen Madonnendarstellungen des Dugento zu betrachten, ihre durchgängige Gegensätzlichkeit als den Gegensatz zwischen Siena und Florenz zu begreifen und damit den sienesischen Charakter der Rucellai-Madonna zu demonstrieren. Freilich ist auch dieser Gedanke nicht völlig befriedigend durchgeführt worden, weil die Gesichtspunkte, nach denen die Reihen gebildet werden, schwanken und die Stellung Coppos unbestimmt bleibt: er leitet nach Weigelt die florentinische Reihe ein, aber man wird doch nicht verkennen dürfen, daß die Rucellai-Madonna ein entscheidendes Motiv, das aufgestellte linke Bein, gerade von ihm entlehnt hat.

Es wird auch nach den von Weigelt in die Debatte eingeführten neuen Gesichtspunkten noch mancher Zweifelsrest an Duccios Autorschaft bestehen bleiben. Aber die Wagschale neigt sich stark nach seiner Seite: die formalen Zusammenhänge mit der Franziskaner-Madonna, die Identität des Stilgefühls mit der Maestà, in der Duccio, »in gewissem Sinne Cimabue folgt, auf großmonumentale Wirkungen ausgeht, aber doch wieder mehr mit seinen (scil. in der Rucellai-Madonna bewährten) Mitteln, die kaum über dekorative Flächenfüllung hinausgehen«. Und so wird man schließlich doch dem Dokument von 1285 eine ausschlaggebende Beweiskraft für Duccio zusprechen müssen — auch auf die Gefahr hin, daß dies Verfahren als »innerlich widerspruchsvoll und halb« (Rintelen) gebrandmarkt wird.

Ein Exkurs über die Madonna des Guido da Siena bringt erhebliche Argumente für ihre Entstehung 1221, die durch eine geschickte Rekonstruk-

tion ihres ursprünglichen Aussehens wesentlich bekräftigt werden, daneben Hinweise auf eine Fülle zugehöriger Werke einer »Guido-Schule«, aus der Duccio herauswächst. *Vitzthum.*

Aug. L. Mayer. El Greco, eine Einführung in das Leben und Wirken des Domenico Theotocopuli genannt el Greco. München 1911, Delphinverlag, 91 S. mit 50 Abbildungen.

Bei der populären Fassung eines wissenschaftlichen Gegenstandes läuft der Verfasser leicht Gefahr, von den eigentlichen Problemen abzubiegen und in den Fehler einer leicht gefälligen Behandlungsweise unter Verzicht auf Sachlichkeit und Genauigkeit zu fallen. Nur die ganz Großen und die ganz Modernen, — Begriffe, die sich nicht immer decken, — dürfen in solche Darstellungsformen gebracht werden. Bei Grec otreffen beide Anforderungen zwar nicht ganz kongruent zu, immerhin ist er doch eine so starke Künstlerpersönlichkeit, daß kaum einer ohne irgendeine langanhaltende Erregung die Originale verlassen wird. Über Greco ist erst vor kurzem ein zweibändiges Werk von B. Cossío in spanischer Sprache geschrieben worden, das freilich den Meisten inhaltlich gänzlich unbekannt ist, doch bleibt seine Kenntnisnahme conditio sine qua non, um den Maßstab für die Beurteilung dessen zu gewinnen, was denn Aug. Mayer Neues gebracht habe! Vielleicht tut man aber dem Büchlein und seinem Verfasser Unrecht, wenn man überhaupt mit dieser Fragestellung kommt, und schließlich war ja das Neue nicht die Hauptabsicht. Flott und sachlich sind die beiden ersten Kapitel geschrieben. Nach den Übertreibungen in Meyer-Graefes »Spanische Reise« (vgl. meine Rezension im Repertorium Bd. XXXIII, Heft 5) ist das »modus in rebus« recht wohltuend. Von selbständigerem Werte sind die paar Seiten des dritten Kapitels, in denen die kunsthistorische Abrechnung erfolgt. Es sei jedoch auf ein paar Punkte hingewiesen.

Es ist dem Verfasser um den Nachweis zu tun, daß Greco als Maler doch nie zum Spanier geworden sei trotz seines erstaunlichen Verständnisses für spanisches Leben und Wesen. Damit ist aber doch nur eine Seite seiner Kunst getroffen, diejenige, welche immer venetianisch aussah. Gerade in seinem Hauptbilde, der Bestattung des Grafen Orgaz in S. Tomé und in trefflichen Spätwerken, die den ganzen Greco recht eigentlich zeigen, ist die spanische Eigenart völlig nachweisbar vorhanden, ist gerade die ernste, schwere und gedämpfte Farbe da, die freilich mit den rein koloristischen Bildern im Widerspruch steht. Aber aus Widersprüchen ist der Mensch und Künstler Greco nun einmal zusammengesetzt, und das ist auch der Grund, warum er nie als ein ganz Großer in der Menschheitsgeschichte gelten wird. Koloristische Prinzipien verrät deutlich der

»Mauritius« im Escorial, nur darf man nicht, wie Mayer will, annehmen, daß bei der Komposition die bekannten »Sante Conversazioni« der Venetianer vorschwebten. Das ist doch nur eine oberflächliche Parallelisierung. Gerade das unumgänglich notwendige Hauptmotiv der Madonna und des Jesusknaben fehlt ja. Vielmehr müssen hier die »Disputationen der Kirchenväter« herangezogen werden, für die etwa Andrea del Sarto im Palazzo Pitti (abgeb. bei Wölfflin S. 160) zu vergleichen wäre. Ist wirklich die Beschäftigung mit den Lichtproblemen auf Correggio zurückzuführen, den er allerdings auf seiner Reise nach Rom kennen lernte? Dafür kann doch die eine Tatsache, daß er die »Nacht« kopierte, nicht viel beweisen. Von Byzanz hat Greco etwas Mehr übernommen. Sicher ist, daß die Auffassung des Evangelisten Johannes als des bärtigen, greisen, griechischen Philosophen rein byzantinisch ist. Hin und wieder stellt sich auch in der italienischen Kunst der bärtige Evangelist ein. Er ist dann aber regelmäßig der Mann in der Vollkraft der Jahre, stark und temperamentvoll, und diese Vorstellung hat natürlich nicht der Orient von dem Verfasser des IV. Evangeliums, der von dem Logos spricht (vgl. meinen Aufsatz in den Monatsheften IV. 9).

Wie nun der Greco auf der Höhe angelangt alle Schrauben anzieht, die Längenproportionen steigert, Verzeichnungen bringt, ja bringen muß, ist in Kürze gut entwickelt. Was der Meister an Mystischem leistet, zeigt seine »Eröffnung des V. Siegels«, eine Deutung, die durch mich durchaus gesichert ist und nicht nur Wahrscheinlichkeitswert besitzt (vgl. Monatshefte IV. 3). Die Deutung der Ildefonsoszene ist nicht richtig. Es ist nicht das Moment v o r der Erscheinung der Madonna gegeben, sondern die eigentliche Erscheinung selbst. Das zeigt ganz deutlich der Heilige Johannes vom Kreuz in seiner Abhandlung über die substantiellen Ansprachen, welche dem Geiste innerlich zuteil werden (vgl. Ausgabe von Gallus Schwab I, S. 293). Die Maria kann reden, ohne daß sie gesehen wird! Gut ist, was im dritten Kapitel gesagt ist, wo der blinden Begeisterung in die Zügel gegriffen wird, freilich werden sie zu straff angezogen. Man dürfe Greco nicht kurzweg als Vorläufer modernster malerischer Bestrebungen bezeichnen. Mit Verlaub, wenn einer es gewesen ist, war es doch wohl Greco, und ich darf mich hier auf den unvergeßlichen Hugo von Tschudi berufen. Mit Velasquez und Cézanne dürfe man ihn nicht direkt vergleichen (S. 70), das ist auch meine Ansicht. Grecos Kunst ist ihrer Wesensveranlagung und ihren Tendenzen nach anders gestempelt. Er komponiert noch nicht wie Cézanne alles mit Farbe, er verwendet viel mehr zur Modellierung wie zur Schattenangabe mit großem Raffinement die bald dunkelbraune, bald mehr ins Rötliche gehende Grundierung der Leinwand in ganz ähnlicher Weise, wie es später Guardi mit nicht

geringerer Virtuosität getan hat. Der Künstler komponierte auch noch nicht wie Cézanne in Flächen. Er erfaßte zunächst dreidimensional die Gestalten und schwächte dann das Körperliche nach Kräften ab (S. 72). Zum Schlusse folgt ein sorgsam zusammengestelltes Verzeichnis der Werke Grecos.

Das Büchlein wird als Einführung von Forschern und Künstlern dankbar aufgenommen werden, beweist aber doch zugleich, daß die Greco-Erkenntnis erst im Anfange steht. Die Herbeischaffung des Materials liefert allemal erst den Boden, auf dem die Wissenschaft ihren Bau aufrichten kann. *Hugo Kehrer.*

Wilhelm Rolfs. Geschichte der Malerei Neapels. Leipzig. E. A. Seemann. 1910. 440 S., eine Heliogravüre, 13 Textfiguren und 138 Abb. auf 112 Tafeln.

Es fällt schwer, ein abfälliges Endurteil über ein Buch zu fällen, in dem schließlich doch eine ganze Menge Arbeit steckt. Allein, man wird nicht umhin können, die »Geschichte der Malerei Neapels« von Wilhelm Rolfs eine in Form wie Inhalt gleich wenig befriedigende Leistung nennen zu müssen. Rolfs wollte ursprünglich nichts weiter als eine kurzgefaßte Geschichte der Malerei in Neapel, eine historische Würdigung des Gemäldebestandes von Neapel für einen Band der Seemannschen »Berühmten Kunststätten« geben. Der Autor baute aber dann seine Arbeit in der ersten Hälfte, d. h. für die Zeit bis zum 16. Jahrhundert, zu einer großen Geschichte der Malerei Neapels aus — ohne dies für die zweite Hälfte, die weit wichtigere und interessantere Barockzeit, zu tun. Allerdings fand Rolfs für die Geschichte des Primitiven schon einen recht guten Unterbau vor, während er für das 17. Jahrh. vor allem noch gehörig viel Kärrnerarbeit hätte leisten müssen. So kommt es, daß das Ganze höchst ungleich geraten ist. Der erste Teil ist trotz der etwas zu breit geratenen Anlage recht brauchbar, der zweite Teil aber ganz unzulänglich. Abgesehen davon, daß Rolfs sich hier peinlich nur auf die in Neapel befindlichen Werke der behandelten Künstler (darunter Meister wie Ribera, Vacarro, Giordano, Solimena, Rosa) beschränkt, so hat er weder bei der Würdigung der großen noch der kleineren Maler die einschlägige ältere Literatur in erschöpfender Weise benutzt. Dadurch ist mehr als eine Lücke und mehr als ein Irrtum entstanden. Vor allem aber ist zu rügen, daß R. bei keinem der eben genannten Meister ein wirklich klares, knappes Bild seiner künstlerischen Entwicklung entwirft. Dies hängt freilich mit der ganzen, etwas kleinlichen Art des Autors zusammen, der sein Buch ohne die nötige Gliederung, ohne starkes Hervorheben der Hauptakzente geschrieben und sich viel zu sehr in nebensächliche Details verloren hat. Anzuerkennen ist, daß R. stets den Erhaltungszustand der Bilder genau nachgeprüft hat. Das Fehlen des wissenschaftlichen Apparates entschuldigt

er mit der ursprünglichen Bestimmung des Buches für die »Berühmten Kunststätten«. Daß man de Dominici höchst wenig trauen darf, ist keineswegs eine neue Feststellung. Rolfs hat sich aber dann nicht nur in verschiedenen Fällen, wie bei der Würdigung von Desiderio und Correnzio, ausschließlich auf den von ihm so geschmähten Fälscher gestützt, sondern hat selbst Dinge behauptet, die zu sagen keinem der älteren Schriftsteller eingefallen ist. So z. B. bei Ribera: Gegenüber der unerläßlich feststehenden Tatsache, daß dieser Meister nach seiner Übersiedelung nach Neapel nie wieder nach Spanien zurückgekehrt ist, bemerkt Rolfs wiederholt, daß Ribera 1631—1636 in Spanien geweilt habe, um die Gemälde für das Augustinerkloster in Salamanca im Auftrage des Herzogs von Monterey auszuführen. Dies ist keineswegs der Fall gewesen. Ribera hat die Bilder in Neapel gemalt, und der Herzog schickte sie mit vielen anderen zu Schiff nach Spanien. Was aber das Gelungenste an dieser Sache ist: Rolfs bemerkt selbst, daß Ribera in den betreffenden Jahren nicht weniger als vier Kinder in Neapel geboren wurden!

Wenig Glück hat der Verfasser mit seiner in übertriebener Weise durchgeführten Verdeutschung von Fremdworten sowie italienischen Kirchen- und Eigennamen. »Verlichter« (Iluminator) und »Frischmalerei« (fresco) sind keine erfreulichen Wortbildungen. Dabei spricht R. selbst zuweilen nicht nur von »Frischmalerei«, sondern auch von dem »Fresco«. Vollends ablehnen muß man aber derartige Schreibweisen wie »Jotto«, »Mark von Siena«, »Kapaccio«, »Zäsar von Sesto«, zumal der Autor selbst auch hier wieder inkonsequent ist und bei »Chiarini«, »Giannone« usw. die natürliche Schreibweise bestehen läßt. *August L. Mayer.*

Robert Bruck. Die Sophienkirche in Dresden, ihre Geschichte und ihre Kunstschätze. Mit 64 Lichtdrucktafeln. Dresden, Verlag G. von Keller, 1912. 4°.

Der Verfasser hat es verstanden, seinem etwas spröden Stoffe durch warme Anteilnahme, durch ästhetische und kulturgeschichtliche Hinweise auch für einen größeren Leserkreis eine lehrreiche Bedeutung abzugewinnen. In dieser Form liegt der Hauptwert der Darstellung. Der Titel darf dagegen nicht verleiten, ein eigentliches, das Gurlittsche ergänzende Inventar mit exakt erschöpfender Sachbeschreibung zu erwarten. Zum Beispiel sind Maßangaben konsequent unterlassen. Aber auch innerhalb der dadurch vom Verfasser gezogenen Grenzen erregt das Buch lebhaftes Interesse des Kunstforschers. Zu dem, was über den in seiner Einheitlichkeit merkwürdigen Typus einer als solcher gegründeten zweischiffigen Hallenkirche Franziskanerordens das sächsische Inventar bereits an Tatsächlichem vorgebracht hat, tritt eine jenes mehrfach ergänzende ausführliche Geschichte

der Kirche, die insbesondere die Wiederherstellungs- und Umbauperioden des 19. Jahrhunderts vom Standpunkte des erfahrenen Denkmalspflegers gründlich und vorbildlich behandelt. Als ganz neues Material hinzugekommen aber sind infolge von Funden gelegentlich der letzten Instandsetzung der Kirche 1910 etwa 90 Grabplatten, meist des 17. Jahrhunderts, die ein geschlossenes Bild der damaligen Grabplastik in Dresden geben und ersichtlich die eigentliche Veranlassung der Publikation gewesen sind. Ihre Besprechung zusammen mit den Epitaphien und den Einzelfunden an Kleinodien in den Gräbern nimmt mehr als die Hälfte des Buches ein, und von den 64 Tafeln gehören ihnen 35. Diese Grabplastik gab Gelegenheit zu einer Scheidung verschiedener Künstlerindividualitäten auf Grund einer vorsichtigen Formalkritik. Es gelang Bruck, von der Persönlichkeit des Hofbildhauers Nassein (†1620) als eines Unternehmers, der selbst seine Aufträge nicht im einzelnen ausführte, die seines begabtesten Gehilfen und Amtsnachfolgers Sebastian Walther († 1645) durch den überzeugenden Nachweis bestimmter Werke, nach denen man bisher vergeblich gesucht hatte, als eigenartige Künstlerindividualität loszulösen und damit zugleich die seines etwas unpersönlicheren Mitarbeiters Zacharias Hegewald († 1639). Den Versuch einer Zuweisung ähnlicher Art unternimmt Bruck mit dem goldenen Tor (ursprünglich an der alten Schlokßirche, seit 1757 an der Sophienkirche, jetzt am Judenhof), das er dem Hans Kramer zuschreibt, der als Hofsteinmetz in Dresden tätig war und 1565 für den Rest seines Lebens nach Danzig ging. Freilich ist diese Zuteilung weniger zwingend als die vorhin besprochene, da die verglichenen architektonischen und dekorativen Formen ihrer Natur nach ein weniger individuelles Gepräge haben als jene figürlichen Arbeiten. So viel ist wohl auf Grund der Bruckschen Untersuchungen sicher, daß ein Italiener an diesem Werke nicht beteiligt gewesen sein kann. Es ließe sich dazu unterstützend auch noch darauf hinweisen, daß 1554, wo das Werk datiert worden ist, diese damals auch in Oberitalien bereits unmodernen Formen selbst von einem Italiener geringerer persönlicher Begabung, und an einen solchen wäre doch nur zu denken, schwerlich noch verwendet worden wären. Erschöpfend bespricht Bruck den künstlerischen und kulturellen Wert des kostbaren Leichenschmuckes, den man 1910 in den Gräbern noch gut erhalten vorfand und der namentlich an schönen Stücken der Jahrzehnte um und nach 1600 besonders reich ist. Unter ihnen ragen wieder eine Reihe von Ordensketten durch Qualität und Seltenheit hervor. Dem Verfasser ist es möglich gewesen, sie sämtlich bestimmten und fast verschollenen Ordensgesellschaften zuzuweisen. — Verzeichnisse der Künstler und Handwerker, deren Namen auf Grabsteinen und Epitaphien, der Wappen schließlich erleichtern wesentlich die sachliche Brauchbarkeit des stattlichen Bandes. *Karl Steinacker.*

Erwiderung.

Auf die in wissenschaftlichen und andern Kreisen Gebildeter nicht übliche, unerhörte Tonart einer Buchbesprechung, wie sie Fr. Hoeber in Bd. XXXIV, Heft 5 dieser Zeitschrift bot, einzugehen, verbietet mir meine Selbstachtung. Wenn Mängel festzustellen waren, so bei Datierungen, bei denen ich mich zum Teil auf Vermutungen beschränken mußte oder auf die im Denkmalarchiv vorhandenen Belege, welche noch einer Revision bedürftig sind, oder wobei Nachkontrolle in kurzer Zeit nicht gut möglich war, zumal auch nicht die Objekte selbst alle verglichen werden konnten, so konnte Hoeber das sachlich korrigieren. Auch mit einer Reihe von Druckfehlern war zu rechnen.

Zuvörderst rügt Herr Hoeber den Begriff Volkskunst und volkstümliche Kunst. Ich habe nun keineswegs diesen Begriff streng abgegrenzt definieren wollen, mein Buch betraf ja nicht die Geschichte der gesamten Volkskunst in Elsaß-Lothringen. Mein begleitender Text bezweckte eine allgemeine Orientierung dessen, was ansprechend war und ist im Lande, auf Grund der Charakterisierung von Land und Leuten und der geschichtlichen Entwicklung und im Sinne des soeben erschienenen Werkes der schleswig-holsteinischen Heimatskunst von Dr. Sauerland: »Es ist absichtlich vermieden worden, das Bäuerliche vom Ständischen oder Städtischen getrennt zu zeigen. Das Gemeinsame im Charakter tritt doch stärker hervor wie das Trennende. Vernehmbar soll nur der Klang sein.« Und dies auch auf Grund der mir zur Verfügung stehenden Abbildungen, von denen Hoeber diejenigen verschwundener Bauten, welche von besonderem Wert sind, gar nicht beachtet hat. Die Anordnung des Bildmaterials tadelt er. Hätte er es, frage ich, besser gemacht? Die Bildfolge von Weißenburg bis Thann auf gegebener Blattfläche konnte vom Verleger auf Grund einer allgemeinen Angabe nicht besser gelöst werden. Straßburg habe ich dabei noch möglichst historisch geordnet. Ja, ganz recht, wer vieles bringt ... Es mußte reichlich illustriert werden. Und was verschlägt es dabei, wenn neben einem Monumentalbau ein Bettwärmer als kunstgewerbliches Stück zu stehen kam! Was schadet es, daß auch die hohe Kunst zu Worte kam? Hat denn Herr Hoeber nicht beachtet, daß ich besonderen Wert auf die Erscheinung der Bauwerke an der Straße, im Straßen- und Ortsbild legte, weil ich ortsbauliche Gedanken als zeitgemäß hervorheben wollte? Mußte er denn nur als Historiker urteilen und fehlt ihm, dem Kunsthistoriker, jede künstlerische Auf-

fassung? Was am verwandten schwäbischen Werk andere Autoritäten als Herr Hoeber als mustergültig hervorhoben, die Wahl, Gruppierung und allgemeine historische Datierung der Objekte, das schien mir nur nachahmenswert. Zu einem rein baugeschichtlichen Werk würde ich nur allgemeine Bildunterschriften nicht gegeben haben. Möge Herr Hoeber wie andere froh sein, daß noch so viel geboten werden konnte, für verschiedenste Studien, nicht nur für Historiker! Für Hinweise auf sichere Datierung ist natürlich jeder dankbar. Zu den noch recht mangelhaften Grundlagen der Entwicklungsgeschichte unserer heimischen Profanbaukunst mag Herr Hoeber nun Material beitragen. Wenn er es sachlich tut, ist man ihm nur Dank schuldig. Er verwechsle nicht ein populär geschriebenes Werk mit einem wissenschaftlich tieferen. Er selbst hat sehr nette populär gehaltene Aufsätze veröffentlicht, die aber keineswegs den strengen wissenschaftlichen Maßstab vertragen. — Wie kleinlich und vorschnell Herr Hoeber über mein Buch (Er bemängelt meinen Ausdruck „Arbeit" für dasselbe. Kennt er keine metapherische Ausdrucksweise?) urteilt (um nur ein Beispiel zu geben), zeigt seine Äußerung über das Bild des Thores zu Sennheim, welches ich mit guter Absicht in zwei Darstellungen, einmal von innen, dann von außen gesehen, gebracht habe, weil ein Mal Steinbau und das andre Mal Holzfachwerk sichtbar ist. Ein Versehen meinerseits daraus zu konstruieren, fällt keinem anständigen Gebildeten ein. Zum mindestens drückt er sich dann wenigstens als gebildeter Mensch aus. Zu einer persönlichen Äußerung wie »gedankenlose Lächerlichkeiten« u. a. m. hat Herrn Hoeber mein stets gegen ihn korrektes Benehmen als Lehrer in keiner Weise Anlaß gegeben.

Was mich betrifft, so muß ich es dem Leser als seltsam gegenüber feststellen, daß Herr Hoeber, wiewohl er mir alle Wissenschaftlichkeit abspricht und dazu noch in so widerlicher Form, fast zur gleichen Zeit in seinem Buche über die Schlettstädter Frührenaissance wörtlich folgendes in der Nachrede schreibt, nachdem er ein anderes Buch von mir mehrfach in zustimmendem Sinne zitiert hatte: »Wissenschaftlicher Rat, Hinweis und praktische Unterstützung gewährten die Herren ... Prof. Karl Staatsmann, Straßburg« ... (und andere) (wozu bemerkt sei, daß mein Rat nicht sein Schlettstädter Werk betraf!). Herr Hoeber fürchtet irgendwie meine Rivalität, besonders auch bezüglich der Neubearbeitung des reformbedürftigen Krausschen Werkes. Und da macht es sich merkwürdig, daß er sich über mich als im Elsaß »künstlich geschaffene und gehaltene Autorität« (die er selbst ausnutzte!) zu Gericht setzt. Er fühlt sich offenbar als Autorität.

Ein bescheidener Ton soll dem eigen sein, der noch selbst erst etwas leisten soll, dessen Kollegienhefte eben trocken geworden sind, und besonders Herrn Hoeber. Denn zuerst möge er einmal mit sich selbst zu Gerichte

gehen. In dem genannten Buche über Schlettstadt (das zu besprechen er mich wiederholt gebeten hatte!), sind die gröbsten Verstöße gegen kunsthistorische Definition, Deduktion und Methode enthalten, die einem zu Gericht sitzenden nicht passieren dürfen. So, um die beiden hervorstechendsten zu bezeichnen: Er konstruiert fortwährend einen direkten (allerdings wahrscheinlichen) Einfluß venetianischer Kunst auf die Schlettstädter im 16. Jahrh., ohne auch nur irgendeinen bestimmten Beweis zu erbringen, ja er leitet in der Art der Dilettanten seine Beweise aus ornamentalen Einzelheiten vorwiegend ab. So soll an Hotel Ebersmünster die Ornamentik auf andere italienische Einflüsse schließen lassen als beim Hause Ziegler. Hier fehlt alle Exaktheit wissenschaftlicher Deduktion.

Dann weiter gibt er an mehreren Stellen eine Begriffserklärung des Wesens des Barock, indem er teilweise die soeben von ihm gehörte oder gelesene von Dehio repetiert, ohne dabei aber das u. a. Charakteristische des Stiles anzuführen: Das Àbsolutistische, Despotische, das über Kleines, dies fast tötend, hinweggeht. Und nicht einmal an seinen ihm vorliegenden Objekten hat Hoeber dies erläutert. Das durfte nicht vorkommen.

Endlich, — wenn Herr Hoeber kleinlich nörgeln will, so fange er bei sich selbst an. In wissenschaftlichen Werken dürfen keine Wörter vorkommen wie in seinem obengenannten, wo er die Worte »Unmenge«, »kolossale Einwirkung« und — (das Beste!) »runde Kugel« gebraucht!

Bevor er Männern in dem geschilderten Tone kommt, deren Werke er benutzte und denen er Dank schuldet, möge er lernen und still vor seiner Türe kehren! *Karl Staatsmann.*

Für Karl Staatsmann ist es bedauerlich, daß er auf meine sachlich so gerechtfertigte Besprechung seiner »Volkstümlichen Kunst aus Elsaß-Lothringen« in einer Replik zu erwidern versucht hat: Seine Antwort vereinigt nämlich in einzigartiger Konzentration alle jene von mir getadelten Eigenschaften der Ungeschicklichkeit, der größten Konfusion, allgemein eines wenig vorbedachten Dilettantismus. Damit beweist sie auch für die Leser des »Repertoriums für Kunstwissenschaft« mit Deutlichkeit, wie sehr meine herbe Kritik seines Buchopus angebracht war. Wer eine solche Fülle grober Fehler begangen und sich überhaupt in der Anlage eines Werkes so total vergriffen hat, der darf sich nicht über das harte, selbstverschuldete Urteil, das ihn notwendig treffen mußte, beschweren, besonders wenn es ihm nicht gelungen ist, auch nur eine der Aussetzungen zu entkräften. Da wird auch eine Replik nicht mehr den selbst angerich-

teten Schaden heilen können, und dem von einer dermaßen sachlich verschuldeten Kritik Betroffenen kann als einzige Rettung nur empfohlen werden, sich bei künftigen Publikationen mehr zusammenzunehmen.

Staatsmann ist offenbar in seiner Replik bemüht, die Situation zu verschieben, da er keine andere Möglichkeit sieht, meine Ausstellungen zu widerlegen: Er fordert die Unterscheidung von populärem und wissenschaftlichem Maßstab, obwohl ich mir keineswegs einfallen ließ, letzteren an ein für weiteste Kreise berechnetes Bilderwerk zu legen, da es sich ja auch nur um eine viel einfachere Alternative handelt, nämlich um falsch oder richtig. Dann sucht er einen leider wenig geglückten Gegenstoß zu führen durch Angriffe auf meine Arbeit über »Die Frührenaissance in Schlettstadt«, die wirklich nur beweisen, daß Staatsmann dem Wesen und den historischen Problemen der deutschen Renaissance herzlich ahnungslos gegenübersteht. Und schließlich reitet er mehrere Attaken gegen meine Person, die für die doch wohl auch »wissenschaftlichen und anderen Kreisen Gebildeter« angehörigen Leser des Repertoriums zum mindesten recht neuartig erscheinen müssen. Wenn ich nun trotzdem Punkt für Punkt auf Staatsmanns Replik eingehe, so soll das nicht etwa bedeuten, daß ich ihren Inhalt besonders wichtig nehme: Vielmehr sei dadurch nur nochmals gezeigt, wie sehr meine Rezension der »Volkstümlichen Kunst aus Elsaß-Lothringen« aus sachlichen, nicht aber aus persönlichen Motiven, die mir ihr Verfasser unterzuschieben beliebt, erfolgt ist.

Es ist nicht einzusehen, weshalb Staatsmann bei Datierungen, die am Hause selbst standen und von Kraus regelmäßig notiert waren, sich auf Vermutungen beschränken mußte. Die in schöner Parallelität erscheinende »Vermutung«, Grünewald gehöre dem 15. Jahrhundert an, hätte ihm jedes »kunstgeschichtliche Handbuch zum Schul- und Hausgebrauch für Unterstufe« als nicht ganz zutreffend erwiesen. Daß mit einer Reihe von Druckfehlern zu rechnen war, ist für den Verfasser höchst beklagenswert. Nur ist leider der Druckfehlerteufel darin mit einer perfiden Konsequenz vorgegangen, daß er sämtliche Bauten mit spätgotischen Einzelformen ins 15. Jahrhundert setzt usw.; scheint's ein pseudokunsthistorisch gebildeter Druckfehlerteufel.

Da nun Staatsmann, wie er erfreulicherweise selbst zugibt, für Verbesserungsvorschläge immer dankbar ist, seien noch eine Reihe der bösesten »Druckfehler« nachgetragen, ohne allerdings irgendeine Vollständigkeit verbürgen zu können, eine für die »Volkstümliche Kunst aus Elsaß-Lothringen« wohl aussichtslose Sache. — Daß Nachkontrolle außerhalb Straßburgs in kurzer Zeit nicht gut möglich war, darin kann man Staatsmann beipflichten, weniger aber, warum dies in der Stadt selbst ausgeschlossen war: Die Abbildung S. 9 oben soll die Thomasbrücke darstellen;

ein Blick auf den Straßburger Stadtplan genügt, um zu zeigen, daß es in Wirklichkeit die Martinsbrücke ist, die Staatsmann mit der flußabwärts nächstfolgenden verwechselt hat. Auf S. 30 ist ein klassizistischer Eckpavillon an der »Kestner«-Allee in dem Vorort Ruprechtsau abgebildet; aber sie hat nichts mit der Gestalt aus Goethes »Werther« zu tun, sondern ist vielmehr nach dem unterelsässischen Bezirksingenieur Kastner genannt, der diese Allee zu Anfang des 19. Jahrh.s anlegte, als die angrenzende Orangerie die heutige Fassung erhielt.

Von »Druckfehlern«, die dem Verfasser mit außerhalb Straßburgs gelegenen Denkmälern untergelaufen sind, seien erwähnt: Der links oben auf S. 7 zu sehende Palmesel in der Doppelkapelle St. Michaels in Kaysersberg wurde nach Abb. Nr. 30 des Werkes von Jos. M. B. Clauß, Das alte Kaysersberg (Kaysersberg 1902) verkleinert. Clauß schrieb dazu auf S. 12 des Textes: »Die Skulptur von der Mitte des 15. Jahrhunderts ist nur gering« usw. Bei Staatsmann steht natürlich darunter 16. Jahrh. Das auf S. 37 abgebildete Nordportal der Peter- und Paulskirche in Neuweiler ist mit dem 12. Jahrh. viel zu früh datiert, da schon sein architektonischer Aufbau das Ecclesiaportal am Straßburger Münster voraussetzt, ganz abgesehen von seiner im eigentlichen, d. i. französischen Sinne gotischen Plastik, die mit den Straßburger Lettnerfiguren auf gleicher Stilstufe steht, so daß man zeitlich in die Mitte des 13. Jahrh.s gelangt. S. 89. Rufach. Giebelhäuser und Torturm: Die beiden Giebelhäuser bilden das in zwei Bauperioden, 1581 und 1721, errichtete Rathaus, das mit seiner Hinterseite an die Stadtmauer stieß. Der daneben stehende »Hexenturm« diente nur zur Befestigung der Umwallung, niemals aber zu einem Tor, von denen die Stadt nur drei hatte, die an ganz anderen Stellen lagen; an dem Nord- und Südeinlauf der von Mülhausen nach Colmar führenden Landstraße und nach Westen gegen die Rheinebene hin, von wo man auch heute, vom Bahnhof herkommend, die Stadt betritt. S. 101. Metz. Haus in der Goldkopfstraße. 15. Jahrh. Diese Abbildung stellt eine Verkleinerung der mit »Renaissancehaus« unterschriebenen Tafel 16 der Publikation »Lothringische Kunstdenkmäler« von S. Hausmann, M. Wahn und C. G. Wolfram (Straßburg i. E., Verlag von W. Heinrich, o. Dat.) dar. Bereits Kraus bildet es auf S. 759 seines dritten, Lothringen behandelnden Bandes in Holzschnitt ab und teilt dazu auf S. 757 und 758 sein über einer Türe zu lesendes Entstehungsdatum 1529 mit. Staatsmann hätte also blos abzuschreiben brauchen, wenn ihn nicht der Augenschein belehrt hätte, daß diese in virtuosester französischer Renaissance, echtem Stile François I., modellierten Halbfiguren über den Fenstern, der üppig ornamentierte Nischenbaldachin der Hausecke nur der ersten Hälfte des 16. Jahrh.s angehören kann. Mit der dem gleichen Tafelwerk entnommenen Madonnen-

statue aus Vic auf S. 103 ist es dem Verfasser ähnlich gegangen: Auf S. 14 des Textes der »Lothringischen Kunstdenkmäler« ist diese offenbare spätgotische Arbeit ganz richtig ins 15. Jahrh. gesetzt, die »Volkstümliche Kunst«, die ja ein populäres, kein wissenschaftliches Werk sein will, datiert sie mit 16. Jahrh.

Wenn Staatsmann die einfachsten feststehenden Tatsachen nicht ordentlich wiederzugeben vermag, so läßt sich denken, wie er bei einigermaßen problematischen Stücken versagen muß: Das auf derselben Seite 103 reproduzierte interessante Madonnenrelief aus St. Gangolf in Metz ist mit dem 9. Jahrhundert viel zu früh angesetzt. Kraus wollte in ihm noch ein Werk »aus merowingischer oder karolingischer Zeit« (!) erkennen, während hingegen schon die Autoren der »Lothringischen Kunstdenkmäler« auf S. 11 sehr richtig für die Madonna aus St. Gangolf das 12. Jahrhundert nennen. Dieser Veröffentlichung ist nun auch das Staatsmannsche Klischee entnommen, so daß es unverständlich ist, weshalb er gerade auf die alte, falsche Datierung zurückgreift. Stilistisch ist es denn auch ganz klar, daß hier eine romanische Arbeit vorliegt: man betrachte die stachelig aufgerichteten, der Antike schon stark entfremdeten Akanthusblattformen über dem Kopf der Madonna, die im Karolingischen sich viel mehr rundlich zusammenschließen, ferner die vollen eckigen Kopftypen bei Mutter und Kind; für beides lassen sich Analogien in der ostfranzösischen Plastik des 12. Jahrhunderts finden. — Erscheint mit derartigen aus »Vermutungen« hervorgegangenen »Mängeln«, die ich ja, wie der Leser mir zugestehen wird, schon in meiner ersten Kritik sachlich korrigiert habe, die Volkstümliche Kunst aus Elsaß-Lothringen in reichster Abwechslung durchsetzt, so stößt man sich wohl kaum noch an solchen nichtssagenden Unbestimmtheiten wie auf S. 75, Türkheim, Fachwerkhaus, 17. Jahrh., wo gerade der liebevoll individualisierende Lokalhistoriker die altberühmte Weinkneipe des 1620 errichteten Gasthofes zu den zwei Schlüsseln namentlich bezeichnet hätte. Man verbessert stillschweigend das auf S. XV zu lesende Neumünster, das offenbar mit Neuweiler in Konfusion geraten ist, in Niedermünster am Odilienberg, und man übergeht mit einem belustigten Lächeln die pseudowissenschaftliche Auslassung auf S. VI der Einleitung über die »Erwinsrose, diese Radfensterform, wie sie bei romanisch-elsässischen Kirchen nach dem lombardisch-normannischen Vorbild schon früh erscheint(!). Denn die »Erwinsrose« ist bekanntlich direkt aus Paris, dem Querhaus von Notre-Dame, importiert und hat also mit den älteren »lombardisch-normannischen Radfenstern« im Elsaß nichts zu tun.

Derartige Exkurse hätte sich also Staatsmann in einem im guten Sinne populären Buche schenken können, wenn er nur die tatsächlichen Fehler vermieden hätte. Seine Ansicht, daß in einem populären Buche

eher Fehler vorkommen dürfen als in einem wissenschaftlichen Werk, kann ich leider nicht teilen: denn die Verbreitung eines populären Werks steht bekanntlich im umgekehrten Verhältnis zu den kritischen Fähigkeiten seiner Leser. Was verschlägt es freilich, wird Staatsmann fragen, wenn Grünewald im Volk mit der »allgemeinen historischen Datierung« des 15. Jahrh.s erscheint, mußte Herr Hoeber denn nur als Historiker urteilen? Daß es sich aber für einfache Bilderzusammenstellungen wie die volkstümliche Kunst aus Elsaß-Lothringen im ganzen gar nicht um historische Probleme handelt, sondern nur um ordentlich und unordentlich, um das höchst simple Nachschlagen von einigen Spezialbüchern, ist wohl zur Genüge dargetan. Warum dies für ein Werk, das 25 Mk. kostet und keinerlei Aktualität zu berücksichtigen hatte, besonders so sehr schnell geschehen mußte, wird nicht nur mir rätselhaft bleiben, besonders da ich selber nur zwei Tage für die reichlichen Verbesserungen in meiner Kritik brauchte. Um wieviel leichter hätte da eine Autorität von der Bedeutung Karl Staatsmanns diese Unterschriften gleich ordentlich und richtig machen können als ein armer Dilettant, der noch selbst etwas leisten soll, ja, dessen Kollegienhefte kaum trocken geworden sind.

In meiner Kritik ward ausführlich gesagt, daß Titel- und Themastellung der Volkstümlichen Kunst dem Verlage zu Lasten fallen, die schlechte Lösung der Aufgabe freilich dem Verfasser, und hier soll er sich ja nicht einreden, das Niveau des schwäbischen Parallelwerkes von Eugen Gradmann eingehalten zu haben: Wenn man an diesem vielleicht aussetzen mag, daß das 1760 ff. von dem Franzosen La Guepière erbaute Schloß Monrepos bei Ludwigsburg unter der Volkstümlichen Kunst auch noch mitgeht, so springt doch als Gegensatz zu Staatsmannscher Arbeit die Vollständigkeit und Richtigkeit der Unterschriften und Datierungen, die Ordnung in der Zusammenstellung der sachlich zueinander gehörigen Objekte in die Augen. Die Geschmacklosigkeit, daß neben einem Monumentalbau ein banales kunstgewerbliches Stück, neben einem Riesenklischee ein winzig kleines, häufig unter Verdrehung sämtlicher natürlicher Proportionen, ungeschickt genug zu stehen kommt, ist hier vermieden worden, ebenso Architekturansichten, die, als von einem verkehrten Standpunkt aufgenommen, künstlerisch nicht sprechen: So erscheint z. B. die Aufnahme des Rabenhofes in Straßburg auf S. 18 ungenügend, da sein architektonischer Hauptinhalt, die sich durch Über- und Ausbauten langsam verengende Perspektive nicht zur Anschauung gelangt, wie sie überdies eine Ansichtskarte aus dem Verlag der Elsässischen Rundschau längst trefflich gegeben hat. Will man in einem solchen Werk künstlerisch sprechende Architekturansichten bieten, so dürfen freilich Verleger und Autor nicht vor Mühe und Ausgaben zurückschrecken und sich mit bereits vorhandenen Photographien und Postkarten

begnügen. Als musterhaft in der Auswahl des Architekturbildes und der malerischen Art der Aufnahme seien deshalb Paul Neff und Staatsmann die ebenfalls nur populären Werke empfohlen, die bei R. Piper u. Cie. in München 1911 erschienene Schöne deutsche Stadt, die bei Langewiesche in Düsseldorf 1909 erschienenen Deutschen Dome und der wundervolle neue Band über Frankreich aus den von Paul Schmohl herausgegebenen Charakterbauten des Auslandes (Stuttgart, Wilh. Meyer-Ilschen, 1912).

Man sieht, in Staatsmanns Opus ist die künstlerische Sorgfalt der wissenschaftlichen ebenbürtig. Über den ästhetischen Geschmack, den Naturabguß einer Pestkranken als Produkt der Volkskunst abzubilden, will ich freilich nicht streiten. Dennoch traue ich nicht nur mir zu, um auf Staatsmanns famose Apostrophe zu reagieren, diese einfache Zusammenstellung gegebenenfalls selber besser gemacht zu haben, sondern glaube sogar, jedes erste Semester würde sie geschickter fertig bringen können, vorausgesetzt natürlich, daß es Karl Staatsmann an Sorgfalt und Geschmack nur etwas übertrifft. Denn daß etwa eine bewußte Absicht bei der doppelten Bezeichnung des Thanner Tors in Sennheim gewaltet habe, geht weder aus der Unterschrift, die durch »Außenseite« und »Stadtseite« zu vervollständigen gewesen wäre, noch aus der Seitenanordnung hervor, da über drei Seiten mit anderthalb Dutzend weiteren Abbildungen zwischen die beiden Ansichten geschoben sind. Und da derselbe Fehler, ins Groteske gesteigert, gleich daneben bei dem Rathaus von Gebweiler wiederkehrt, so wird sich leider Staatsmann auch hier jeglichen Kredits für seine Verteidigung beraubt haben.

Um nun auf die persönlichen Vorwürfe des Verfassers der Volkstümlichen Kunst aus Elsaß-Lothringen zu kommen, so stelle ich einfach fest: 1. Der stereotype Dank im Nachwort meiner Frührenaissance in Schlettstadt, unter vielen anderen auch an Staatsmann, betraf, wie er das ja auch selbst schreibt, nicht seinen wissenschaftlichen Rat, sondern die Überweisung eines für meine Grundrißaufnahmen benötigten Technikers aus der Baugewerkschule, an der Staatsmann Lehrer ist. 2. Staatsmann erteilte früher an der Straßburger Universität Unterricht im architektonischen Zeichnen, der leider gar kein Interesse bei den Studierenden finden konnte und deshalb wieder aufgegeben werden mußte. Vor Jahren glaubte auch ich einmal, mich diesen kunstpädagogischen Versuchen überliefern zu müssen. Hieraus nun ein prästabiliertes Wohlgefallen meinerseits an sämtlichen Staatsmannschen Geisteskindern abzuleiten, erscheint doch als zu viel verlangt. Staatsmanns größtes Glück bei seinen andern »Werken« ist, daß sie keine sachverständigen Rezensenten gefunden haben: Wäre das geschehen, so wäre wohl außer den sehr korrekten zeichnerischen Aufnahmen, auf die sich auch allein meine Zitate in dem Buch über Schlettstadt beziehen, nicht

viel noch für ihren Verfasser Rühmenswertes übrig geblieben. 3. Das wissenschaftliche und künstlerische Niveau Staatsmanns verhindert mich, in ihm eine Konkurrenz zu erblicken.

Dieses beweisen unter allem andern auch seine so belustigenden polemischen Naivitäten gegen meine Frührenaissance in Schlettstadt: Der Einfluß der venezianischen Baukunst auf die Schlettstädter Frührenaissance wurde eingehend auf S. 14 bis 17, 19, 22, 24, 38, 42, 43, 47, 48 und 60 dargestellt. Evident wurde er in der gesamten Formenbildung des Aufbaus der einzelnen Architekturstücke wie in der Detaillierung, endlich in der stilistisch genauen Übernahme von charakteristischen Formmotiven, wie dem Meerweibchen am Balkon des Hauses Ziegler, das aus dem Bellinischen Kreise hervorgeht (Abb. 51 und 54). Diesem spezifischen Einfluß unterliegt das Elsaß des 16. Jahrh. genau so wie Basel, für das er längst feststand. Zwischen dem Haus Ziegler und dem älteren Bau des Hotel Ebersmünster, besteht ein augenscheinlicher Stilunterschied, eine andere Qualität der Hände in den geschmückten Teilen, die allerdings auch zu andern historischen Vermutungen veranlassen kann.

Staatsmanns zweiter Vorwurf des Dilettantismus, daß ich meine Beweise vorwiegend aus ornamentalen Einzelheiten ableite, fällt leider auf ihn selbst zurück: Denn wer sich auch nur oberflächlich mit der deutschen Baukunst des frühen 16. Jahrhund erts beschäftigt hat, weiß sehr gut, daß der gesamte architektonische Organismus, das eigentliche Raumgebilde, im Spätgotischen beharrt, und daß für Deutschland die Renaissance vorerst nur eine äußere Dekoration mit dem antikischen Ornament bedeutet. (Gustav von Bezold: »Die mehr oder minder reichliche Aufnahme von Renaissancemotiven bezeichnet keinen Bruch mit der Vergangenheit. Die formbildende Kraft ist gering und das architektonische Ergebnis oft ein ziemlich unbefriedigendes. Das dekorative Wesen des Stils gestattet keine organische Entwicklung.«) So muß sich wohl auch die kunstgeschichtliche Filiation auf den Vergleich des ornamentalen Details beschränken, besonders da der nordisch irrationale Bau der Spätgotik mit der harmonisch ausgeglichenen Architektur der italienischen Renaissance ganz inkommensurabel erscheint.

Auch der letzte kritische Angriffspunkt vermag keine günstigere Meinung über die »metaphysische« Urteilsfähigkeit Karl Staatsmanns mehr zu verbreiten: Mein Rezensent scheint gelegentlich Wölfflins »Renaissance und Barock« unter die Finger bekommen zu haben. Da nun im römischen Barock »das Absolutistische, Despotische, das über Kleines, dies fast tötend, hinweggeht«, wie es Staatsmann so außerordentlich schön ausdrückt, in der römischen Baukunst des 16. und 17. Jahrhunderts eine große Rolle spielt, muß jenes Moment natürlich auch in dem geistig ganz anders gearteten

nordischen Barock der spätesten Gotik wiederkehren. Unglücklicherweise besaß mein Rezensent hier nicht genug Fassungskraft, um einzusehen, daß historische Definitionen, falls sie überhaupt einen Wert haben, nur individualisierend vorgehen können: Denn im spätgotischen Barock drängt sich gerade das kleine Einzelne ungebührlich über die große Ordnung der architektonischen Linie vor, wie ich in meiner Frührenaissance in Schlettstadt auch genugsam zu zeigen Gelegenheit nahm.

Um sich schließlich für meine Kritik der Stilblüten seiner »metapherischen Ausdrucksweise« zu revanchieren, gab sich Staatsmann eine ersichtlich größere Mühe als die, die er auf die gesamte Abfassung seiner »Volkstümlichen Kunst aus Elsaß-Lothringen« verwandt hat, auch mir eine Reihe von Schreibfehlern nachzurechnen. Was die schulmeisterlichen Aussetzungen an den Worten »Unmenge« und »kolossale Einwirkung« bedeuten, ist nicht ganz klar; letzterer Ausdruck erscheint doch nur als eine gesprochene Nonchalance, die, unter Verwischung des strengen Stilunterschiedes zwischen gesprochener und geschriebener Sprache, in meinen Text hineinschlüpfte. Und die »runde Kugel«, auf deren Entdeckung Staatsmann offenbar äußerst stolz ist, bedeutet nichts weiter als einen jener Pleonasmen, wie sie häufig eine plastische Beschreibung, um möglichst augensinnlich zu wirken, als notwendig erheischt. Denn mein ganzer Satz (auf S. 21 oben) lautet: »Das schwere Gebälk schließt die Bogenzone nach oben ab. Es wird getragen von drei Kapitellen, zwei größeren seitlichen, die zu den Pilastern gehören, und einem kleinen mittleren, das frei gleichsam als Schlußstein des Bogens in der Mitte schwebt und ursprünglich an seiner unteren Aufsatzfläche eine runde Kugel besaß, die heute aber abgeschlagen ist«.

Wenn somit die Staatsmannsche Replik in Verteidigung und aggressiver Anklage als nicht weniger verunglückt sich erwiesen hat, wie das fragliche Opus selber, so muß sich der Unterzeichnete doch noch entschuldigen, nicht bei Staatsmann, sondern bei den Lesern des Repertoriums für Kunstwissenschaft wegen des wirklich allzuweitläufigen Gegackers, das um dieses im Malheur gelegte Windei der Volkstümlichen Kunst aus Elsaß-Lothringen sehr unverdientermaßen entstanden ist.

Fritz Hoeber.

Für die Redaktion des Repertoriums ist hiermit, nachdem beiden Teilen reichliche Gelegenheit zur Aussprache gegeben worden ist, die Angelegenheit abgeschlossen.

Ein Gang durch die Geschichte der altchristlichen Kunst mit ihren neuen Pfadfindern.

Zur Kritik und Ergänzung der Forschungen J. Strzygowski und L. v. Sybels.

Von O. Wulff.

(Fortsetzung.)

II. Die Fortbildung der altchristlichen Kunst im syrisch-palästinensischen und in den übrigen Kunstkreisen des Ostens.

Die vorhergehende Betrachtung [1]) galt dem Nachweis, daß der älteste christliche Bilderkreis, dessen erste Keime in einigen wenigen primitiven Bildideen des hellenistischen Judentums der Diaspora zu erkennen sind, seine Ausprägung in antiker Kunstform Alexandria verdankt [2]). Ein gemeinsamer Grundstock von Typen liegt in den Katakombenfresken vom Ende des 1. bis um Mitte des 3. Jahrhunderts einerseits und in der frühesten Sarkophagplastik andrerseits vor, wenngleich der Parallelismus in den Denkmälern Roms verdunkelt erscheint. Dessenungeachtet führen uns gegenständliche Zusammenhänge —, besonders im Hirtengenre —, Beziehungen zur jüdischen und christlichen Gebets- und Erbauungsliteratur, endlich die spärlichen Überbleibsel der altchristlichen Kunst in Ägypten selbst noch in ihr Ursprungsgebiet zurück. Je weiter wir aber den Lauf ihrer Entwicklung verfolgen, desto schwieriger wird es, jüngere Ablagerungen anderer Zuflüsse von jener alexandrinischen Typenschicht zu scheiden. Denn mindestens seit dem 3. Jahrhundert hat die Fortbildung der christlichen Kunst sich nicht in Alexandria allein abgespielt. Andere Länder, vor allem aber die

[1]) Die Fortführung meiner Arbeit (s. Repert. f. Kunstwissensch. 1911, S. 281—314) hat sich über Erwarten lange verzögert. Das Bedauern darüber verbindet sich mit dem schmerzlichen Bewußtsein, daß ich diesen Teil nicht mehr in dieselben Hände niederlegen kann, die den ersten entgegennahmen.

[2]) Im ersten Abschnitt sind leider infolge der Zwangslage, daß ich die Revisionsbogen auf der Reise eiligst zu erledigen hatte, ein paar Versehen unbemerkt geblieben. Außer einzelnen Druckfehlern auf S. 286 (Z. 6 v. u. »Arcosolien« statt »Arosolien«), S. 307 (Z. 2 v. u. »Paedagogus« statt »Pädagogen«), S. 313 (Z. 7 v. o. »eine« statt »seine«) und 314 (Z. 1. v. o. »Kultgebäude« statt »Kunstgebäude«) ist vor allem auf S. 292 (Z. 3 ff v. o.) die Satzkonstruktion zu berichtigen. Hier war eine Ergänzung vorgesehen, die in Ermangelung meiner Notizen unausgeführt blieb.

Großstädte des Ostens, blieben nicht passive Empfänger, sondern begannen mitzuschaffen. Aus diesen Voraussetzungen erwächst uns die Aufgabe, ihren Anteil zu umschreiben und festzustellen, in welchem Maß sie selbständige und führende Bedeutung gewonnen haben. Da wir das hauptsächlichste Material, mit dem solche Fragen zu beantworten sind, zunächst ebenda vorfinden wie bisher, — nämlich im Abendlande, — so sind dieselben Kriterien auch weiterhin anzuwenden. Bald aber kommen uns die Denkmäler der Kleinkunst in größerer Zahl zu Hilfe, in denen wir zum größten Teil verstreute Originalarbeiten der Kunst des Ostens vermuten dürfen. Damit ergibt sich die Möglichkeit, auch nach dieser Seite Zusammenhänge und Parallelen zu suchen, vielleicht sogar innerhalb dieser Denkmälergattungen geschlossene Entwicklungsreihen zusammenzustellen.

Der wichtigste methodische Gesichtspunkt muß dabei sein, die Übereinstimmung zwischen stilistischen und ikonographischen Tatbeständen möglichst klar herauszuarbeiten. Ist doch schon Ainalow auf diesem Wege zu sicheren Ergebnissen gelangt, auf denen sich weiter bauen läßt. Er hat gezeigt, daß zwischen den einzelnen Kunstkreisen des Ostens, vor allem in der Auffassung der menschlichen Gestalt, charakteristische und konstante Unterschiede bestehen, obgleich im ausgehenden Altertum wie in unserer Zeit sich die Stilformen und Typen einer mehrhundertjährigen Tradition dem künstlerischen Schaffen zum Vorbild darboten.

Schon in der jüngeren Katakombenmalerei konnte das Einsetzen einer lebhaften neuen Entwicklung in der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts der Forschung niemals verborgen bleiben. Kehren wir also zunächst zu ihrer letzten Phase zurück, die von der vorhergehenden Betrachtung mit Absicht noch ausgeschlossen wurde (s. a. a. O. S. 304 ff.), um den Parallelismus der früheren Entwicklungsstufen mit der ältesten Sarkophagplastik deutlicher hervortreten zu lassen. Etwa seit Mitte des 3. Jahrhunderts n. Chr. ist der Darstellungsinhalt der römischen Fresken in einem starken Wachstum begriffen, das aus der naiven sepulkralen Symbolik nicht mehr restlos erklärt werden kann [3]). Auch der übliche Hinweis auf den veränderten Zeitgeist bietet keine Lösung. Dem freien Schaffen der römischen Maler darf man wohl die realistischen Wirklichkeitsbilder gutschreiben, die uns im 4. Jahrhundert öfter begegnen: die Porträtgestalten der Verstorbenen oder Märtyrer in Orantenstellung, erstere manchmal auch in genrehafter Auffassung, die Fossoren und die Zunftgenossenschaften [4]). Aber so wenig

---

3) S. den Bestand bei Wilpert, Die Malereien der römischen Katakomben 1905, S. 151 ff. und K. Michel, Gebet und Bild in frühchristl. Zeit. Leipzig 1902. Stud. üb. christl. Denkm. hsgb. von J. Ficker. N. F. I. Heft, S. 79—84 ff.

4) Wilpert, a. a. O. S. 456 und 520; L. v. Sybel, Die christl. Antike. Marburg 1906, I, S. 259 und 299 ff.

wie in der frühchristlichen Zeit deutet die sinnvolle Erweiterung und die Vermehrung der eigentlichen Bildtypen auf eine selbständige Arbeitsleistung Roms hin. Und wenn fortan auch keine klaren Beziehungen zu Alexándria ins Auge fallen, so kann doch die Frage, woher der neue Bildstoff kommt, wieder nur aus diesem selbst und aus seinem Zusammenhange mit anderen Denkmälerklassen heraus beantwortet werden.

Der Zuwachs entfällt noch zum guten Teil auf den alttestamentlichen Bilderkreis. Um so bedeutungsvoller erscheint die Tatsache, daß sich in ihm durchweg ein lebhafter Sinn für den konkreten Vorgang verrät. Mag zu Daniel der Prophet Habakuk, zu Tobias oder zu den drei Jünglingen im Feuerofen der Engel, zu Moses am Felsen ein trinkender Israelit hinzukommen, oder mögen bis dahin unbekannte Nebenszenen auftauchen, wie die Bedrängnis des Moses, seine Berufung und die Sandalenlösung, die Weigerung der Drei, Nebukadnezars Bildsäule anzubeten, oder gar ein ganz neuer Vorwurf, wie Elias Himmelfahrt: überall herrscht das gleiche erzählerische, einer vollen Vertrautheit mit dem Alten Testament entspringende Interesse [5]). Das läßt auf ein Kunstzentrum von strengerer judenchristlicher Richtung, als es Alexandria war, schließen. Und zugleich stellt sich die Frage ein, ob solche Typen nicht eher dem kirchlichen als dem sepulkralen Wandschmuck, wenn nicht letzten Endes gar der Buchillustration, entstammen. Während wir das für die ältere Typenschicht ablehnen mußten (s. Rep. f. Kunstwiss. 1911, S. 290), scheint Strzygowskis Hypothese, auf eine juden c h r i s t l i c h e Kunst bezogen, an Greifbarkeit zu gewinnen. In mehreren Fällen kann nur gewaltsame Interpretation immer noch die treibende künstlerische Absicht in der Berufung auf die Gotteshilfe erkennen [6]). Mehr Berechtigung hätte schon die antitypische

---

[5]) Für das Abendland mit seinen vorwiegend heidenchristlichen Gemeinden ist diese Vertrautheit auch für das III. Jahrhundert schwerlich vorauszusetzen. Man könnte daraus noch nicht mit J. Reil, Die altchristl. Bildzyklen d. Lebens Jesu, Leipzig 1910, Stud. über christl. Denkm. hrsgb. von J. Ficker, 10. H., S. 10 das fortdauernde Übergewicht der alttestamentlichen Typen erklären, da den abendländischen Christen die Kenntnis beider Testamente im wesentlichen nur durch den Gottesdienst vermittelt wurde (die des Neuen bereits seit etwa 200 n. Chr.). Man darf aber auch nicht mit Verwischung der zeitlichen Unterschiede zwischen den Denkmälern das »dinglich-geschichtliche Interesse am Dargestellten« für das Morgenland im allgemeinen in Anspruch nehmen, wie es a. a. O. S. 13 ff. geschieht. Auch den von Reil aufgeführten Malereien in Ägypten, die wohl insgesamt schon dem 4.—6. Jahrhundert entstammen, liegt doch zweifellos die in El-Bagâuat noch so stark nachklingende rein symbolische Kunstauffassung der älteren Katakombenkunst (vgl. Rep. f. Kunstwiss. 1911, S. 293 ff. und S. 314, Anm. 73) voraus. Wir haben also darnach zu fragen, von wo die episch ausmalende Bildgestaltung ihren Ausgang genommen hat.

[6]) Das gilt schon von den Darstellungen Hiobs, noch mehr aber von der Berufung des Moses und wohl auch vom Mannaregen; vgl. die Belege und die Erklärung bei Sybel,

Ausdeutung der einzelnen alttestamentlichen Bilder, da sie jedenfalls vorher oder zu gleicher Zeit auch in die Kirchenmalerei Aufnahme gefunden haben müssen, in der diese Auffassung bald durchdringt [7]). Die Grundtatsache aber bleibt, daß die neuen Szenen und Motive jene lebhafte, rein geschichtliche Ergriffenheit für den Inhalt des Stoffes bekunden. Da wir nun die weitere Ausgestaltung desselben nach dieser Seite hin mehrfach, so z. B. beim Mosesleben wie auch bei der Himmelfahrt des Elias, in Denkmälern der Plastik oder Kleinkunst syrischen Ursprungs verfolgen können (s. u.), so liegt es wohl am nächsten, den Ausgangspunkt der ganzen Richtung in diesem Kunstkreise und seinem ältesten Mittelpunkt, dem halbjüdischen Antiochia, zu vermuten. Trifft doch dieselbe Beobachtung, wie wir sehen werden, auch für einige neutestamentliche Bilder des vermehrten Typenbestandes zu.

Was der letztere an weiteren neutestamentlichen Wunderszenen aufgenommen hat, findet eine entsprechende literarische Grundlage noch immer in den exorzistischen Gebeten, und zwar gerade in den pseudocyprianischen, deren Entstehung (in der griechischen Grundredaktion) im antiochenischen Schrifttum sehr wahrscheinlich ist [8]). Außer den auch einzeln auftauchenden Szenen der Heilung des Aussätzigen (oder des Besessenen) und des Gespräches mit der Samariterin am Jakobsbrunnen [6]) gehören dahin die Heilungen der Blutflüssigen und des Blindgeborenen, sowie die übrigen an der Decke desselben durch Wilperts Sonderpublikation [9]) bekannt gewordenen Cubiculum in S. Pietro e Marcellino vereinigten Darstellungen eines neutestamentlichen (bzw. »christologischen«) Zyklus. Nicht geringere Bedeutung als die neuen Kompositionstypen der Verkündigung und Taufe beansprucht unter ihnen als typisches Motiv der syrischen Kleinkunst die der Magieranbetung hinzugefügte Nebenszene, wie die Weisen

---

a. a. O. I, S. 220, 235 und 255. Deutlich tritt der sepulkrale Grundgedanke dagegen noch bei den etwas älteren Tobiasbildern hervor; a. a. O. I, S. 222; Michel, a. a. O. S. 78 ff.

7) So vor allem bei der Himmelfahrt des Elias; vgl. Sybel, a. a. O. I, S. 222. Die Aufnahme der Typen in die kirchliche Malerei, sei es aus dem sepulkralen Bilderkreise, sei es aus der Miniatur, vorausgesetzt, tritt jedenfalls die Beziehung der von den Kirchenvätern gebotenen Deutungen auf dieselben in ihre Rechte, wie sie von Edg. Hennecke, Altchristliche Malerei und altkirchliche Literatur. Leipzig 1896, zusammengestellt worden sind. Umgekehrt bestätigt die ziemlich reiche Ausbeute an verhältnismäßig frühen Zeugnissen dieser Art den sich im 4. Jahrhundert vollziehenden Austausch. Vgl. auch die Zitate bei V. Schultze, Archäol. Studien. Wien 1880, S. 17.

8) Vgl. Michel, a. a. O. S. 17 ff., 31 und 90 ff.; Reil, a. a. O. S. 4 ff.

9) Wilpert, Ein Zyklus christologischer Gemälde aus der Katakombe der Hll. Petrus und Marcellinus. Freiburg i. B. 1891. Zur Datierung vgl. Michel, a. a. O. S. 91 ff., der jedoch ebenso wie Reil, a. a. O. S. 6, die typische Bedeutung dieser Bilderreihe verkennt, wenn er ihren Ursprung aus individueller Initiative erklären will.

auf ihrer Reise den Stern erblicken [10]). Endlich aber steht uns inmitten dieses geschlossenen Bilderbestandes der jüngeren Typenschicht am Gewölbe das Zeremonialbild des jugendlichen unter den Aposteln thronenden Christus vor Augen. Es hängt also zweifellos aufs engste mit ihr zusammen. Aus früherer Zeit liegt kein einziges sicheres Beispiel desselben vor, aus dem 4. Jahrhundert hingegen sind mehrere Wiederholungen bekannt, und zwar eine ganz wie die o. a. mit sechs, die übrigen mit acht bis zwölf Aposteln [11]).

In sämtlichen Fällen nimmt Christus die Schriftrolle haltend oder entfaltend mit lehrender Gebärde die Kathedra ein, von den im Halkbreise sitzenden (einmal außer Petrus und Paulus stehenden) Jüngern umgeben. Daß diese Komposition einem hellenistischen Bildtypus von Rats- oder Philosophenversammlungen auf dem sogenannten Sigma nachgeschaffen ist, haben Sybel (a. a. O. S. 279) und andere erkannt. Auch mag er darin recht haben, daß das Bild von Anfang an den »erhöhten Lehrer« unter seinen Schülern in apokalyptischem Sinne darstellt. Gleichwohl wollen die frühesten Denkmäler schwerlich die sogenannte Parusie (Matth. XIX, 28) unmittelbar veranschaulichen, vielmehr offenbar nur ein Idealbild der apostolischen Kirche und ihres Hauptes geben. Hat doch die christliche Kunst dabei nicht etwa bloß aus Raumgründen anfangs auf die Zwölfzahl verzichtet, sondern — wohlgemerkt! — zunächst an den antiken Typus des Hebdomadenbildes [12]) angeknüpft. Wie und wo kam man dazu? — Gegeben war schon in der altchristlichen Kunst der ersten Jahrhunderte die Gestalt des göttlichen Lehrers (s. Rep. f. Kunstwiss. 1911, S. 307 ff.), des »Pädagogen«, und gewiß nicht nur als Einzelfigur, wie sie die Katakomben anscheinend ausschließlich bewahren, sondern zweifellos auch in vollständigen Lehrszenen wie auf einzelnen Sarkophagen [13]). Am wenigsten werden wir die mehrfach vertretenen Darstellungen des in Frontansicht mit der Capsa zu Füßen dasitzenden Christus (vgl. Sybel, a. a. O. I, S. 275 ff.) als die

---

[10]) Diese nächstliegende Deutung der Darstellung wird von H. Kehrer, Die Hl. Drei Könige in Literatur und Kunst, Leipzig 1909, II, S. 14 grundlos angezweifelt. Vielleicht ist auch die Anbetung der Hirten schon mit Wilpert, a. a. O. Taf. 147, S. 201, in einer andern Freske derselben Katakombe zu erkennen; vgl. Sybel, a. a. O. S. 251 und Kehrer, a. a. O. S. 13.

[11]) Vgl. die Zusammenstellung der Denkmäler bei Sybel, a. a. O. I, S. 277 ff. und Michel, a. a. O. S. 86.

[12]) Zur Entstehung und zur Nachwirkung des letzteren in der altchristlichen Kunst vgl. E. Diez, Die Miniat. des Wiener Dioskurides. Wien 1903. (Strzygowski, Byz. Denkm. III), S. 36.

[13]) Ein Gegenbeispiel dazu aus der Malerei scheint die von Sybel, a. a. O. I, S. 277 angeführte frühe Freske in Neapel zu bieten; zu den Einzelgestalten vgl. auch Wilpert, a. a. O. S. 251, Taf. 92/3 und Sybel, a. a. O. S. 299.

Vorstufe des neuen Bildtypus anzusehen haben, sondern nur als eine Abkürzung desselben. Dieser bedeutet vielmehr eine Neuschöpfung, wenn auch auf der Grundlage der allgemeinen Vorstellung von dem philosophischen Charakter der christlichen Lehrtätigkeit. Denn Christus erscheint hier fast als primus inter pares, und die Belehrten sind die Lehrer der Kirche selbst. Eine solche Auffassung aber entspricht vor allem dem Geiste, der auf die apostolische Lehrautorität pochenden antiochenischen Gemeinde. Und nirgends lag es wohl für die christliche Kunst des 3. Jahrhunderts näher, den geistigen Verkehr des Herrn mit seinen Jüngern im Bilde sich unterredender Gelehrter darzustellen als in Antiochia mit seiner noch unter Julian blühenden Rhetorenschule [14]). Die Bestätigung dafür, daß die Ausprägung des neuen Bildtypus diesem Kunstkreise gehört, durch die Zeugnisse der Plastik und Kleinkunst bleibt denn auch nicht aus (s. u.). Alles das aber bedeutet nichts Geringeres, als daß Antiochia im 3. Jahrhundert die Führung in der christlichen Kunst antritt, wie Strzygowski das schon ausgesprochen hat [15]).

Daß die Malereien des besagten Cubiculum in S. Pietro e Marcellino ein geschlossenes System vertreten, — gerade so wie der um ein halbes Jahrhundert ältere Freskenschmuck der Sakramentskapellen (s. Rep. f. Kunstwiss. 1911, S. 306), — ist schon von verschiedenen Seiten erkannt oder wenigstens gefühlt worden [16]). Und weil es als solches nur einmal in den römischen Grüften vorliegt, müssen wir eben auf außerrömischen Ursprung der Typen schließen, die hier vereint, sonst aber mehrfach einzeln in der jüngeren Phase der Katakombenmalerei verbreitet sind. Musterbücher werden die Vermittlerrolle als Träger des neuen Einflusses gespielt haben. Bezeichnend für den Geist des Kunstkreises, der in ihm wirkt, ist die beginnende Zusammenstellung erzählender Bildfolgen, wie sie das Jugendleben Christi erkennen läßt, — die Moses- und Danielszenen verraten dieselbe Neigung, — neben dem Fortleben einer erweiterten exorzistisch-sepulkralen Symbolik sowie die Unterordnung beider Elemente unter eine repräsentative Bildallegorie kirchlicher Lehrautorität. Die letztere hatte außerhalb der Gräber noch in andern Kompositionen ihren bildlichen Niederschlag gefunden (s. u.). Schwerlich aber ist es bloßer Zufall, daß uns in denselben Coemeterien Roms, in denen die jüngere Typenschicht

---

[14]) W. Christ, Gesch. d. griech. Lit. 4. Aufl. München 1905, S. 833 ff. Hdb. d. Kl. A. Wiss. VII.

[15]) Strzygowski, Oriens Christ. 1902, II, S. 421 und Bull. de La Soc. archéol. d'Alex. 1902, N. V, S. 84.

[16]) Sybel, a. a. O. I, S. 296 ff. Michel, a. a. O. S. 92 erscheint er zwar wie ein »erratischer Block« in der Malerei, der jedoch schon auf Beziehungen zur Sarkophagskulptur weist. Aber soll letztere sich etwa aus einer vereinzelten Gruft Anregungen geholt haben?

hauptsächlich eindringt, auch mehrfach die Nachahmung der polychromen Wandvertäfelung und der ornamentalen Gewölbemosaiken begegnet. Daß aber der neue Bilderzyklus hier keine allgemeine Verbreitung mehr gewonnen hat, erklärt sich aus der Trägheit der handwerklichen Lokaltradition.

Erlauben die hervorgehobenen Tatsachen und Beziehungen eine gewisse Abhängigkeit der jüngeren Katakombenkunst von der christlichen Kunstentwicklung Antiochias zu vermuten, so erhebt sich die weitere Frage, ob und wie diese Wandlung sich auch in den Denkmälern der Plastik spiegelt. Wieder liegt der Parallelismus nicht überall zutage, was wir bei einem von außen unbeeinflußten Wachstum der römischen Kunst vollends zu erwarten hätten. Indem Malerei und Plastik dem neuen Einfluß gesondert erlagen, haben sie nicht völlig gleichen Schritt gehalten, so daß der vermehrte Typenschatz beider sich nur im großen Ganzen deckt. Mit der aus dem Seminar ererbten Vorstellung freilich, daß sich in der Sarkophagplastik eine lokale Entwicklung des sepulkralen Bilderkreises »fortsetze« [17]), muß entschlossen gebrochen werden. Es liegt ja doch auf der Hand, daß die Bildnerei es viel leichter hatte, eine neue Typenreihe in größerer Vollständigkeit aufzunehmen, da zweifellos zum mindesten einzelne fertige Särge jederzeit aus dem Osten eingeführt worden sind. Der Sarkophagplastik gegenüber ist es gewiß nicht nur eine lohnende, sondern sogar eine unerläßliche Aufgabe, der »Syntax der figürlichen Typen« nachzuspüren. Da genügt es freilich nicht, an einigen herausgegriffenen Beispielen festzustellen, daß ein allgemeiner dogmatischer Gedankenzusammenhang dem Reliefschmuck nicht zugrunde liege (Sybel, a. a. O. II, S. 160). Darauf kommt es zunächst viel weniger an als auf die einfache Abgrenzung des Typenschatzes der übrigbleibenden Sarkophagklassen unter sich, d. h. auf die Verfolgung der verschiedenen Synthesen, welche die Bildtypen in ihnen miteinander eingehen, wie schon betont wurde (s. Rep. f. Kunstwiss. 1911, S. 305). Sie ist noch niemals ernstlich unternommen worden [18]) und kann hier natürlich auch nicht restlos durchgeführt, sondern nur in gröbsten Zügen eingeleitet werden.

An Sybels Untersuchung rächt es sich andrerseits immer wieder, daß die gallischen Särge von gleichem Typus zunächst von der Betrachtung ausgeschlossen werden. Aus einer ganzen Summe treffender Beobachtungen werden infolge dieser unglücklichen Klassifizierung des Denkmälerbestandes nicht die gebührenden Schlüsse gezogen. Und obwohl die in Gallien gefundenen Sarkophage nach seiner Auffassung von der römischen Sepulkralplastik abstammen, sieht er sich (a. a. O. II, S. 208) doch gezwungen, um

---

[17]) Sie spukt sogar noch bei Michel, a. a. O. S. 101 ff. und Reil, a. a. O. S. 15.

[18]) Dieses Versäumnis nimmt auch den »gewissenhaften Zusammenstellungen« von Michel, a. a. O. S. 99 viel von ihrem Wert.

ihrer Besonderheiten willen noch ein provinziales Fabrikationszentrum anzunehmen. Allein die andauernde Tätigkeit eines solchen hätte wohl eine größere allgemeine stilistische und ikonographische Scheidung herbeigeführt, während wir in ganz Gallien manche Stücke antreffen, die wie Repliken römischer Särge aussehen, — wenigstens in der bedeutsamsten und zahlreichsten Gattung der Säulensarkophage. Für diese Verhältnisse, eingerechnet den erheblichen ikonographischen Überschuß des gallischen Gesamtbestandes (s. Rep. f. Kunstwiss. 1911, S. 304) bleibt doch die einzige unmittelbar einleuchtende Erklärung, daß sowohl Rom als auch Gallien in den einzelnen Klassen zahlreiche Arbeiten ein und desselben hellenistischen Kunstzentrums aufgenommen haben (Strzygowski, Kleinasien usw. S. 195), daß aber solche Sargtypen hier wie dort lange nach- und dabei mehr oder weniger umgebildet worden sind. Die Masse des Erhaltenen ist solche Dutzendware bis herab zu den unverkennbaren Erzeugnissen einer gänzlich verfallenen lokalen Fabrikation.

Unter solchen Voraussetzungen darf man als die älteste von allen noch nicht näher herangezogenen Sarkophagklassen diejenige mit einreihigem (bzw. »einzonigem«) friesartigem Reliefschmuck ohne jede äußere Szenentrennung ansehen. Damit soll freilich nicht einer hohen Datierung der Mehrzahl der einschlägigen Denkmäler das Wort geredet werden. Im Gegenteil gibt es von dieser Gattung sowohl in Rom wie in Gallien und selbst in Spanien eine beträchtliche Anzahl grober und z. T. offenbar ganz später Repliken. Aber daß sie auf einen einheitlichen Stammtypus ziemlich früher Entstehung zurückweist, unterliegt ebenso wenig einem Zweifel. Denn ihr Typenschatz enthält einen einheitlichen Grundstock, der ungefähr dem Bilderkreise der Katakombenmalerei nach seiner Erweiterung durch mehrere neutestamentliche Wunder u. a. m. in der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts entspricht (s. o. und Rep. f. Kunstwiss. 1911, S. 312 ff.). Die Auswahl und Auffassung der Szenen ist noch vorwiegend durch den sepulkralen Symbolismus bestimmt. Die ersten Anzeichen eines erwachenden historischen Interesses sind jedoch schon in den trinkenden Israeliten beim Quellwunder, in der vermeintlichen Nebenszene der typischen Bedrängung des Moses und in der Hinzufügung einer Frauengestalt [19]) beim Abrahams-

[19]) Die letztere wird wie in den Fresken von El Bagâuat als Sarah zu deuten sein; vgl. W. de Bock, Matér. p. s. à l'archéol. de l'Eg. chrét. St. Petersburg 1901, pl. XII und p. 23. Bei der erstgenannten Szene glaubt E. Becker, Das Quellwunder des Moses in der altchristlichen Kunst, Straßburg 1909, S. 86 mit erfreulicher Unabhängigkeit von seminaristischen Vorurteilen die Sarkophagplastik als den gebenden Teil ansehen zu müssen. Wägt man aber alle von ihm selbst mit vortrefflicher methodischer Klarheit hervorgehobenen Tatsachen ab, — daß nämlich im Gegensatz zum »römischen Vulgärtypus« (bzw. Werkstattypus) die besser gearbeiteten (also z. T. doch wohl auch älteren) Särge, besonders in Gallien, eine freiere Gestaltung der Komposition aufweisen und daß die Kata-

opfer wahrzunehmen. Für einzelne Typen, wie die Belebung der Totengebeine (Ezechiel, Kap. 37), das Gebot der Arbeit und die (vereinzelte) Vertreibung aus dem Paradiese, fehlen alle Gegenbeispiele in der Malerei. Wenn die Sarkophagplastik die neuen Typen aus dieser aufgenommen hat, wie das schon vorher sicher der Fall war (s. Rep. f. Kunstwiss. S. 312), so muß das also in einem anderen Kunstkreise als dem römischen geschehen sein. Daß aber die Redaktion des Typenschatzes dieser Sarkophagklasse in Antiochia oder im südlichen Kleinasien entstanden sei, dafür spricht die Tatsache, daß die orientalischen Versionen der pseudocyprianischen Gebete einen ziemlich übereinstimmenden Bestand und zumal für manche neuen Typen das literarische Gegenbeispiel bieten [20]). Andrerseits scheint es dieser Gattung nicht an jedem Zusammenhange mit den alexandrinischen Vorstufen des friesartigen Reliefschmucks zu fehlen (vgl. Rep. f. Kunstwiss. 1911, S. 312). Die Jonas- und Danielszenen werden gelegentlich auf untergeordneten Plätzen an den Schmalseiten oder am Deckel bewahrt. Und vor allem erhält sich die Orans als Mittelfigur des Frieses nicht nur ziemlich ständig auf gallischen Särgen, sondern sogar noch auf späten römischen

kombenfresken sowohl in der Tracht der Israeliten von den Sarkophagreliefs abweichen wie auch größtenteils andere Stellungen der Nebenfiguren zeigen, so wird man doch zu einem weiteren Schluß kommen. Die Erweiterung des frühchristlichen Typus mag sich in Rom ungefähr gleichzeitig in der Malerei und Plastik vollzogen haben. In dem Kunstkreise aber, der Rom und Gallien jene besseren Sarkophage und neue malerische Vorlagen lieferte, — kann wohl die Malerei damit vorangegangen sein. Auch die Petrus-Moses-Vorstellung beweist ja noch lange nicht, daß der neue Typus in Rom entstanden sein muß, — nachdem gerade Becker den wasserschlagenden Petrus durch seine erschöpfende kritische Untersuchung ein für allemal in das Reich dogmatischer Phantastik verwiesen und die noch für Sybel, a. a. O. II, S. 123 bestehenden Schwierigkeiten beseitigt hat. Die auf das Wortspiel Πέτρος und πέτρα begründete antitypische Parallele aber ist doch jedenfalls auf hellenistischem Boden entstanden. Sie berührt sich geradezu mit den Gedankenreihen, welche auf den antiochenischen Ursprung des Bildtypus der Gesetzesübergabe hinweisen (s. u.). Das eine von Becker, a. a. O. S. 143 angeführte syrische Zeugnis wiegt in seiner Schlichtheit mehr als alle abendländischen Kirchenväterstellen. Daß dann auch die typische Nebenszene der Sarkophage, die man nunmehr »Ergreifung des Petrus« statt »Bedrängung des Moses« wird nennen müssen, mit den barettragenden Kriegsknechten im näheren Bereich des palästinensischen Einflusses aufgekommen sein muß, ist eine naheliegende Folgerung. Vielleicht haben die römischen Steinmetzen sie nicht einmal immer verstanden. Dadurch würde sich ihre Umbildung auf dem lateranensischen Jonassarkophag, den Becker, a. a. O. S. 136, Anm. 1 ausschalten will und der keineswegs zu den ältesten gehört (vgl. Rep. f. Kunstwiss. 1911, S. 312, Anm. 68), erklären; vgl. auch Sybel, a. a. O. II, S. 122. Wenn sich wohlbegründete Einzelergebnisse einem allgemeinen Gesichtspunkt so leicht einfügen, können sie nur seine Richtigkeit bestätigen.

[20]) Vgl. Michel, a. a. O. S. 53 und 58; für einzelne Szenen enthalten auch die S. 33, Anm. 2 zusammengestellten Erwähnungen bei Ephraim Syrus den Beleg.

Repliken [21]). Der gute Hirte hingegen ist fast ausnahmslos (s. a. a. O. Anm. 69) durch den Wundertäter verdrängt, dieser aber erscheint auf allen besseren Denkmälern im Schmuck der langen Locken, ein Typus, den Strzygowski mit gutem Grunde aus Kleinasien ableitet und in dem neuerdings Dütschke wohl mit Recht eine Art von Zwillingsbruder des Mithrasideals erblickt [22]).

Auf Kleinasien als Stammland der altchristlichen Sarkophage abendländischen Fundorts hat der Erstgenannte (a. a. O. S. 199) mit großer Entschiedenheit hingewiesen. Wenn unsere Nachprüfung seiner Aufstellungen für die in Rede stehende Klasse zu einer übereinstimmenden Annahme zu führen scheint, so sei hier klar ausgesprochen, daß ich dabei immer die kleinasiatische Südküste im Auge habe. Hier, und zwar in Tarsus, hat sich in der Tat jenes Bruchstück eines Jonascippus gefunden, dessen etwas flüchtiger Stil sich sehr wohl manchen römischen Sarkophagen des 4. Jahrhunderts vergleichen läßt [23]). Wir sind aber a priori berechtigt, dieses Gebiet im wesentlichen dem antiochenischen Kunstkreise zuzurechnen und von ihm den nördlichen, mit Byzanz Hand in Hand gehenden prokonnesischen zu trennen. Denn eine einheitliche kleinasiatische Kunst hat es jedenfalls in christlicher Zeit noch weniger gegeben als in der heidnisch-antiken. Die Nachbarschaft einer Großstadt wie Antiochia aber konnte unmöglich auf die Kunstübung an der Südküste ohne Einfluß bleiben.

Eine weitere Beobachtung führt vielleicht am sichersten darauf hin, daß sich die vorausgesetzte Fortbildung eines alexandrinischen Sarkophagtypus in dem bezeichneten Gebiet vollzogen haben dürfte. Zwischen der Klasse der friesartig verzierten Särge und derjenigen der Säulensarkophage, die wir mit noch größerer Entschiedenheit für Antiochia in Anspruch nehmen können (s. u.), bestehen nämlich eigenartige Beziehungen. Während den

---

[21]) Le Blant, Les sarc. chrét. de la Gaule. Paris 1886, pl. IX, XVIII, XXII, XXIX und XLV, sowie Ét. sur les sarc. chrét. etc. d'Arles. Paris 1878, pl. III, VII, XXVII; J. Ficker. Die altchristl. Bildw. im christl. Mus. d. Laterans. Leipzig 1890, N. 116, 148, 160, 161 = (Garrucci, Storia etc. t. 376, 380, 381 u. a. m.); O. Marucchi, Mon. del Mus. Crist. Pio-Lateranense, Milano 1911, tav XXVI u. XXXIX; vgl. auch Michel, a. a. O. S. 103.

[22]) Strzygowski, Orient oder Rom, S. 58 ff. und Christus in hellenistischer und orientalischer Auffassung. Beil. d. Allgem. Zeitg. 1903, Nr. 14 (in bezug auf den alexandrin. Typus kann ich ihm nicht folgen): Kleinasien ein Neuland, S. 196 ff.; H. Dütschke, Ravennat. Studien, Leipzig 1909, S. 107 ff.

[23]) Strzygowski, Kleinasien usw. S. 198, Abb. 143; Lowrie, Amer. Journal of archeol. 1901, p. 51. Ein Relief der Stammeltern im Paradiese (bzw. des Sündenfalles) hat seiner Zeit J. P Richter, Die Mosaiken von Ravenna, Wien 1878, S. 132, Anm. 1, s. Z. in Antiochia vorgefunden; eine grobe Darstellung der Kundschafter mit der Traube befindet sich im Besitz des Baron Ustinow in Jaffa.

ersteren die jüngsten christologischen Bildtypen und die Apostelmartyrien der späteren Gattung noch durchweg fehlen, tauchen auf ihnen bereits mehrmals einzelne Szenen auf, die auch zum Typenschatz der letzteren, aber offenbar zu einer etwas älteren Schicht desselben gehören, wie die Samariterin am Brunnen, die Ansage der Verleugnung Petri, seine Ergreifung (s. o. Anm. 19) und die Schlüsselübergabe, die Erweckung der Tochter des Jairus und (auf demselben gallischen Sarge) sogar eine Majestas Christi mit stehenden Aposteln, die an gewisse, meist als Gerichtsszenen aufgefaßte Katakombenbilder erinnert [24]. Endlich kommen auch die beiden Apostel mehrfach als Begleitfiguren (»Advokaten«?) der Orans (s. Anm. 21) vor. Man wird in allen diesen, nicht wie in einzelnen anderen Fällen, auf lokale Entlehnungen der späten Repliken (s. u.), sondern auf wurzelhafte Zusammenhänge schließen müssen, um so mehr als solche auch in stilistischer Hinsicht ins Auge fallen (s. u.). Der Stil der besten Denkmäler [25] mit friesartigem Reliefschmuck geht gleichwohl dem ausgereiften Stil der Säulensarkophage sichtlich voraus. Die schlanken Proportionen, die rhythmischere Bewegung und der schöne Fluß der reichen Faltengebung verrät noch den reineren antiken Geschmack des 3. Jahrhunderts. In den gewöhnlichen späteren Kopien ist dieser Stilcharakter freilich durch fortgesetzte verständnislose Wiederholung meist völlig vergröbert.

Als jüngere Abart derselben Klasse erscheinen die für zwei Personen bestimmten größeren Särge mit doppelreihigem (bzw. »zweizonigem«) Figurenfries. Wenn irgendeine Gattung als lokalrömischer Werkstatttypus angesprochen werden darf, so ist es die Masse dieser Sarkophage. Außer in Rom, wo sie zum Teil auch demselben Fundbereich bei S. Callisto angehören (Ficker, a. a. O. S. 47), sind sie nur in Arles mehrfach vertreten, fehlen hingegen im übrigen Gallien [26]. Ihre Verwendung an diesem Punkte erklärt sich durch den unmittelbaren Seeverkehr mit Rom ebenso leicht wie das vereinzelte Vorkommen des Sarges der Adelfia in Syrakus. Dem entspricht eine ziemlich gleichartige, die Nebenseiten vernachlässigende Behandlung. Der Typenbestand ist außerordentlich reich, aber eklektisch zusammengesetzt. Neben den typischen Szenen der einreihigen Friese tauchen einerseits ältere, wenngleich z. T. erweiterte Typen auf, wie Daniel und Jonas, andrerseits solche, die augenscheinlich von den Säulensarkophagen entlehnt sind, von alttestamentlichen z. B. Moses Sandalenlösung und die

---

[24]) Le Blant, Étude etc. pl. XVII, XXII; Les sarcoph. chrét. etc. pl. IX, XVIII, XLV.

[25]) Vor allem mehrerer gallischer Särge; Le Blant, Étude etc. pl. III und VII; Les sarcoph. chrét. IX, XX, XLV.

[26]) Schon Le Blant, Étude etc. p. VI hat die engere Verwandtschaft der Arleser Sarkophage mit den römischen bemerkt. Das schließt natürlich nicht aus, daß auch dort manches aus dem Orient eingeführte Stück besseren Stils der anderen Gattungen erhalten ist.

Tötung des Drachens durch Daniel, die drei Jünglinge vor Nebukadnezar[27]), aus dem Neuen Testament die Magieranbetung nebst der nur einmal in den Katakombenfresken belegten Geburtsszene [28]). Dagegen fehlen auch dieser während des ganzen 4. Jahrhunderts gebräuchlichen Gattung die eigentlichen Passionsszenen mit ein paar bemerkenswerten Ausnahmen. Auf dem schönsten und anscheinend ältesten Sarge aus S. Paolo (Lateran Nr. 55) finden wir bereits die Händewaschung des Pilatus in sehr figurenreicher und trotzdem unvollständiger, also sichtlich entlehnter, Komposition vor [29]). Seinem Stile nach reiht er sich den besten Arbeiten mit einreihigem Friese an (s. Anm. 25). Das macht es mindestens zweifelhaft, ob die Verdoppelung des letzteren erst in Rom aufgekommen ist, in ihrer ständigen Verbindung mit dem Doppelporträt in der Muschel (bzw. dem Clipeus) aber bleibt sie daselbst in ständigem Gebrauch. Die übrigen Denkmäler zeigen den unaufhaltsamen Stilverfall einer handwerksmäßigen Kunstübung. Und doch bietet noch eine so derbe Arbeit wie der zweite Sarkophag aus S. Paolo, dem man mit tiefsinnigen Ausdeutungen seines Bildschmuckes gar zu viel Ehre angetan hat, — in der Szene der Menschenschöpfung einen Bildtypus, der nur außerhalb Roms seine Gegenbeispiele findet [30]). Der christlich-hellenistische Bildstoff strömt eben dem Abendlande durch verschiedene größere und kleinere Rinnsale zu. Davon zeugen auch die jeder befriedigenden Deutung widerstehenden, also wohl mißverstandenen Darstellungen am

---

[27]) Vgl. Ficker, a. a. O. No. 178 (= Garrucci, a. a. O. t. 367, 3) und Le Blant, a. a. O. pl. VI. Dahin gehört ferner d.r Durchzug d.r Israeliten durch das Rote Meer auf dem lateranensischen Kindersarkophag bei Ficker, a. a. O. Nr. 212 (= Garrucci, a. a. O. t. 358, 1) und (in unvollständiger Wiedergabe) auf einem Arleser, der auch die drei Jünglinge aufweist; Le Blant, a. a. O. pl. VIII.

[28]) Erstere wieder auf dem o. a. Kindersarkophag und beide auf dem der Adelfia (s. u.), die Geburt und die Magier im Anblick des Sternes auch auf den späteren strigilierten (vgl. Rep. f. Kunstwiss. 1911, S. 313); Le Blant, a. a. O. pl. XVIII und XXI.

[29]) Marucchi, a. a. O. t. VI, 4; Sybel, a. a. O. II, S. 143 und 178, wo er ihn mit Riegl, Spätröm. K.-Industrie I, S. 95 noch ins 3. Jahrhundert verweist. Aber Tracht und Haarbehandlung lassen wohl bis in die ersten Jahrzehnte des vierten Spielraum, während sie den späten Ansatz Fickers, a. a. O. Nr. 55 ausschließen. Dieselbe Darstellung wiederholt sich ebenfalls ohne Christus in Arles bei Le Blant, a. a. O. pl. VIII auf dem einzigen zweireihigen Sarge, der die Apostelmartyrien zeigt. Öfter belegt ist hingegen der Einzug Christi in Jerusalem; Ficker, a. a. O. Nr. 189 (= Garrucci, a. a. O. 367, 2; vgl. auch 313, 4); Marucchi, a. a. O. t. XXXIV, 1 sowie bei Le Blant, a. a. O. pl. XVIII nebst Samariterin (vgl. auch Garrucci, a. a. O. t. 313, 3). Ganz für sich steht als ein Beispiel unmittelbarer Einwirkung antiochenischer oder palästinensischer Vorbilder der trümmerhafte Sarg aus S. Honorat mit christologischem Zyklus; Le Blant, a. a. O. pl. XXIX.

[30]) Ficker, a. a. O. Nr. 104, der schon mit Recht hinter dem Korbstuhl in der Menschenschöpfung eine bloße Füllfigur erkennt; Marucchi, a. a. O. t. XIV, 3; Sybel, a. a. O. II, S. 127, 161 und 192, doch genügt die Toga contabulata schwerlich, den Sarg entgegen den Fundumständen ins 5. Jahrhundert herabzurücken.

Deckel des Sarkophags der Adelfia, dessen verkrüppelte und unartikulierte Figurenbildung ungeachtet ihrer püppchenhaften Zierlichkeit doch vielleicht über alle Bedenken gegen den herkömmlichen Zeitansatz hinweghelfen dürfte [31]). Die Vorliebe für hochreliefartige Durchbildung setzt sich aber an den zweireihigen Friesen bis in solche spätesten Ausläufer hinein viel entschiedener durch als bei den einreihigen.

Keiner Sarkophagklasse ist wohl die bisherige Forschung so wenig gerecht geworden, wie den Säulensarkophagen, — auch Sybel nicht trotz mancher treffenden Beobachtung, — obgleich sie sich gegen die übrigen Sarkophage am schärfsten als geschlossene Gruppe absondern, die zugleich in ihren Spielarten und Nebengattungen eine deutliche Entwicklung wahrnehmen läßt. Die gesonderte Durcharbeitung ihrer Ikonographie hätte ihre hervorragende Bedeutung innerhalb der altchristlichen Skulptur unfehlbar erfaßt, allerdings nur wenn ihr der Gesamtbestand der gallisch-römischen Arkadensärge, die den ravennatischen u. a. m. gegenüber eine Einheit bilden, zugrunde gelegt worden wäre. Für sämtliche Gattungen von Säulensarkophagen einen einheitlichen Stammbaum aufzustellen, scheint hingegen ein aussichtsloses Beginnen zu sein. Die ältesten heidnischen Vorstufen aber gehören zweifellos Kleinasien, wo sich auch die Grundvorstellung des Totentempels (bzw. des »Hadespalastes«) bis in einzelne christliche Typen hinein erhält [32]). Als Hauptgattungen scheiden sich schon in der antiken Kunst des 2./3. Jahrhunderts n. Chr. die Tabernakel- und die eigentlichen Säulensarkophage und beide reichen in die christliche Kunst hinein. Wie weit dabei bestimmte gleichzeitige Bautypen auf die Ausgestaltung der einen oder anderen Art vorbildlichen Einfluß geübt haben, wird schwerlich sicher zu ermitteln sein. Nischengliederung der Mauern und der Wechsel des Spitz- und Rundgiebels waren als dekorative Motive etwa seit Hadrianischer Zeit für statuengeschmückte Portiken wie für die Fassadenarchitektur u. dgl. üblich [33]). Man braucht nicht mit Strzygowski und Wittig in erster Linie an die Bühnen-

---

[31]) J. Führer, Forschg. zur Sizil. sotteranea. München 1897, Taf. XII; vgl. Sybel, a. a. O. II, S. 122 und 192. Die Wiedergabe der Toga, contabulata auf den auf Vorrat gearbeiteten Sarkophagen erscheint mir gewöhnlich nicht klar genug, um in diesem und anderen Fällen für oder gegen eine Entstehungszeit (also hier gegen das 5. Jahrhundert) geltend gemacht werden zu können. Eine weitere Deutung der problematischen Szenen versuchte Ainalow, Szenen aus dem Leben der Gottesmutter auf dem Sarkophag der Adelfia. Moskau 1895 (russisch).

[32]) Vgl. Sybel, a. a. O. II, S. 50 und 62 und vor allem Dütschke, a. a. O. S. 22 ff. Die Beibehaltung der Hadestür am Sarkophag von Salona (s. Rep. f. Kunstwiss. 1911, S. 308) u. a. m. (vgl. Sybel, a. a. O. II, S. 52) beweist die Kontinuität der Kunstform, auf deren Grundlage sich die Bedeutungsverschiebung zur christlichen Vorstellung der »Himmelshalle« erst vollzogen hat.

[33]) Sybel, a. a. O. II, S. 59 ff.; Dütschke, a. a. O. S. 126 ff.

wand (scaenae frons) und an das Theater von Antiochia zu denken [34]. Am allerwenigsten rechtfertigen die Tabernakelsärge »mit Doppelschnecken« an den Kapitellen diese Ableitung. Ihrem Verbreitungsgebiet und ihrem überwiegend heidnischen Charakter nach gehören sie vielmehr dem nordwestlichen kleinasiatischen Kunstkreise an [35]), mögen auch solche Prunksärge gelegentlich an und von der Südküste her in das Innere Eingang gefunden haben (s. u.). Hier aber waren, wie neuere Funde gelehrt haben, sowohl Tabernakelsarkophage wie die »gewöhnlichen Arkadensärge mit gleichmäßig gereihten Spiralsäulen« schon im heidnischen Gebrauch verbreitet [36]). Das Fabrikationszentrum, welches dem Abendlande die Masse der Säulensarkophage geliefert hat, — und das war m. E. Antiochia, — bevorzugte augenscheinlich den letzteren Typus, weil er für die Eingliederung des christlichen sepulkralen Bildstoffes die größeren Vorteile bot. Diese Klasse umfaßt mehrere Spielarten, die sich nach der Zahl der Nischen (sieben oder fünf) zu zwei größeren Gruppen zusammenschließen. In beiden kommt nämlich statt des abwechselnden Bogen- und Giebelabschlusses, von denen der erstere manchmal auch allein für alle Nischen Anwendung findet, bisweilen glattes verkröpftes Gebälk vor, wofür schon heidnische Sarkophage des 3. Jahrhunderts die Vorbilder bieten [37]). Endlich bleibt bei sonst übereinstimmenden Grundzügen eine gewisse Mannigfaltigkeit in der Ausschmückung der Giebelzwickel mit Akroterien bestehen. Aber bis in dieses dekorative Beiwerk hinein herrscht gleichwie im Figürlichen zwischen einzelnen römischen, gallischen u. a. Särgen öfters eine so weitgehende Übereinstimmung auch der technisch-stilistischen Behandlung, daß ein einheitlicher Kunstbetrieb daraus hervorleuchtet. Durch Stilverwandtschaft und ikonographische Beziehungen hängen endlich auch einige andere Sarkophagtypen, an denen die Nischen teils umgebildet oder ausgeschaltet sind, teils von Anfang an fehlen, mit den Säulensarkophagen eng zusammen. Die Zahl der eingeführten griechischen Denkmäler scheint bei allen Spielarten der Säulensarkophage größer zu sein, als in der friesartig verzierten Sarkophagklasse, wenn auch besonders in Rom manches Stück erst an Ort und Stelle gearbeitet sein mag. In Gallien dürfte die Aufnahme der neuen Gattung etwas früher, ihre lokale Nachbildung [38]) erst verhältnismäßig spät

[34]) Strzygowski, Journal of hell. Stud. 1907, p. 119 ff.; J. Wittig, Die altchristl. Skulpt. im Mus. am Campo Sto. Suppl. d. Röm. Quartalschr. Rom 1906, S. 18.

[35]) Strzygowski, a. a. O. p. 115 ff.; vgl. Sybel, a. a. O. II, S. 56 und die übrige Lit. Beschr. d. Bildw. d. christl. Ep. III, 1. Altchristl. Bildw. Berlin 1909, S. 14, Nr. 26.

[36]) Bruchstücke von solchen in Myra, vgl. bei H. Rott, Kleinasiat. Denkm. Forschg. üb. christl. Denkm. hsgb. v. J. Ficker 1908. Heft 5/6, S. 337, Abb. 127.

[37]) Beide Formen sind schon an den Heraklessarkophagen belegt; Sybel, a. a. O. II, S. 58 ff.; Dütschke, a. a. O. S. 129 ff.

[38]) In Gallien selbst sind wohl vor allem die Sarkophage mit gereihten Spitzgiebeln

begonnen haben. Enthält doch der reichere Typenbestand der dortigen Särge von früh an einzigartige Motive [39]), die nach dem Osten weisen.

Als eine der frühesten weit verbreiteten Spielarten kann der Siebennischentypus mit einzelnen oder je zwei Füllfiguren angesehen werden, der auch in Nordafrika und Spanien vertreten ist [40]) und gewöhnlich in der Wiedergabe der Faltenzüge als Schattenfurchen mit Hilfe des laufenden Bohrers eine technische Besonderheit des diokletianischen und konstantinischen Zeitalters aufweist [41]). Wie ihm noch eine den einreihigen Friesen verwandte, wenngleich sorglosere Figurenbildung eigen ist, so gewährt er auch den sepulkralen Bildtypen noch reichlichen Einlaß. Und schon hier kommen nicht nur die auf jenen vereinzelt auftauchenden neuen Szenen (s. S. 203) ständig vor, sondern als weiterer und bleibender Zuwachs aus dem Alten Testament, der wieder z. T. in der gleichzeitigen Katakombenmalerei seine Gegenbeispiele hat: Moses Berufung, Daniel mit dem Drachen und die drei Jünglinge vor Nebukadnezar [42]). Fast alle Typen aber erfahren unter dem Zwange des knappen Rahmens die äußerste mögliche Beschränkung der Personenzahl. Szenen hingegen wie die letztgenannte oder die Jonasgeschichte, welche das nicht zulassen, werden auf den Deckel (oder die Neben-

---

oder Rechtecknischen, unter denen Einzelgestalten oder Paare von Aposteln stehen, entstanden (vielleicht unter der Anregung einheimischer Holzarchitektur), da sie nur dort vorkommen, und zwar mit Ausschluß von Arles; Le Blant, Les sarc. chrét. de la Gaule, pl. XIX, XXII, XXXIV, XXXVII/VIII, XL, XLI—XLVI, XLVIII. Dagegen ahmen die truhenförmigen aquitanischen Särge wohl orientalische Typen und Ornamentik nach; Le Blant, a. a. O. pl. IV, XXVIII, XXXIII, XXXVI, XLVI; sie werden wohl mit Recht von Sybel, a. a. O. II, S. 216 ff. für jünger gehalten.

39) So vor allem die Dioskuren auf einem Tabernakelsarge in Arles; Le Blant, Étude etc. pl. XXIII. Nur in Gallien belegt sind der Kampf Davids mit Goliath und die Kundschafter mit der Traube von Eschkol; — der Judaskuß u. a. m. daselbst und in Oberitalien; Sybel, a. a. O. II, S. 142.

40) Vgl. den Sarg aus Dellys in Musées et Coll. d'Algérie etc. G. Doublet, Le Musée d'Alger, pl. XIII; ein ähnlicher sehr verstümmelter Sarkophag wurde vor mehreren Jahren im Kunsthandel aus Spanien dem K. Friedrich-Mus. angeboten. Gallische Beispiele s. bei Le Blant, Les sarc. chrét. de la Gaule, pl. VII und XLVII. Eine lokalrömische Arbeit hingegen möchte ich z. B. in dem lateranensischen Sarg Nr. 152 erkennen; vgl. Sybel, a. a. O. II, Abb. 28.

41) Vgl. Riegl, a. a. O. S. 45 ff und 82 ff.; Sybel, a. a. O. II, S. 180 und 184 ff.

42) s. S. 195. Dazu kommen noch, wenn auch der Fünfnischentypus und die großfigurigen Prunksärge (s. u.) berücksichtigt werden, Hiob und die Himmelfahrt des Elias. Diesen und den o. erwähnten Szenen begegnen wir nie auf den einreihigen, wohl aber auf den zweireihigen Friesen. Die letzteren haben sie also offenbar ebenso wie die Passionsszenen von den Säulensarkophagen entlehnt. Dagegen liegt die noch nicht befriedigend erklärte Darstellung des »lesenden Mannes« einmal, dafür aber in vollständigster Wiedergabe auf einem einfachen Friese in Arles vor, von diesem wird also die Erklärung auszugehen haben; Le Blant, a. a. O. pl. III; vgl. Becker, a. a. O. S. 108 ff. und Röm. Quartalschr. 1911, H. 3. Nicht ausgeschlossen scheint es mir, daß in ihm der »Leser« (s. Rep. f. K. Wiss. 1911, S. 306 ff.) in Umdeutung fortlebt.

seiten) zurückgeschoben[43]. Für die einfigurige Nischenfüllung endlich, wie sie jedenfalls schon bei der heidnischen Grundform dieser Sarggattung das Gegebene war, hat der christliche Kunstbetrieb alsbald in der Einreihung der Apostelgestalten einen dankbaren Vorwurf gefunden, wenngleich der Gedanke der Belehrung durch den in der Mittelnische stehenden Meister sich gelegentlich noch hinter einem Wundervollzug verbirgt[44].

Der Fünfnischentypus scheint nach dem Stilcharakter der Denkmäler etwas jüngeren Ursprungs zu sein und mag seine Entstehung eben dem Bedürfnis verdanken, die schon ausgebildeten dreifigurigen Typen am Sarkophag unverkürzt und doch mit deutlicher Szenentrennung unterzubringen. An diesen Särgen gewinnen die neutestamentlichen Wunder sogleich das Übergewicht, und zwar treten wieder jene zuerst in den einreihigen Friesen bemerkten und ein paar weitere neue Typen stark hervor: die Heilungen der Blutflüssigen, zweier Blinden, sowie des Lahmen am Teiche Bethesda, Christus und die Samariterin am Brunnen, der Hauptmann von Capernaum und eine genrehafte Wendung des Weinzaubers (bzw. des Kanawunders), bei der eine Nebenfigur im Begriff steht, das Wasser in die Krüge einzufüllen[45]. Die Figurenzahl ist manchmal noch größer, so daß man sich kaum dem Eindruck verschließen kann, es seien solche Reliefs aus dem reicheren Bestande andersartiger Vorbilder gleichsam ausgeschnitten oder zusammengezogen, so z. B. die Doppelszene der Lahmenheilung am lateranensischen Sarge Nr. 125 (Sybel, a. a. O. Abb. 32; Marucchi, a. a. O. t. XIX, 2). Sie bietet zugleich einen vortrefflichen Beleg für die Einheitlichkeit der Tradition innerhalb der römischen und gallischen Särge. An den letzteren, besonders an einem Fragment in Vienne, ist sie weniger vereinfacht[46]. An Stelle der trennenden ornamentalen Wellenlinie erblicken wir dort noch das bewegte Wasser des Bassins (Joh. V, 2). Derselbe Sarkophag (Lat. Nr. 125) und mehrere andere zeigen auch die bereits vollzogene Zusammenziehung der Darstellungen des Zachäus und des Einzugs Christi

43) Vgl. die Beispiele in Anm. 40. Die Jonasszenen in den Zwickeln bietet der fünfnischige Leydener Sarkophag (römischer Provenienz); vgl. H. T. Oberman, De Oud-Christelijke Sarkophagen en hun Godsdienstige Beteekenis. 's Gravenhage 1911, Nr. XV; Wittig, Röm. Quartalschr. 1906, T. II. Zu Elias s. u.

44) Vgl. z. B. zwei Särge in Arles; Le Blant, Étude etc. pl. X und XIII; Sybel, a. a. O. II, Abb. 26 und 29.

45) Vgl. die Zusammenstellung der Beispiele bei Michel, a. a. O. S. 103, die jedoch auch die zweireihigen Friese u. a. m. berücksichtigt und daher im einzelnen nachzuprüfen ist; zur Samariterin und zum Hauptmann in Capernaum, der keineswegs nur in Gallien vorkommt, auch Sybel, a. a. O. II, S. 133 und 135 sowie Beschr. d. Bildw. usw. III, 1, Nr. 14 (nebst Belegen).

46) Le Blant, Les Sarc. chrét. etc. pl. V, 4 und XVII, sowie Étude etc. pl. XXXIII; diese Beziehungen hat Sybel, a. a. O. II, S. 131 infolge der Absonderung der gallischen Repliken nicht durchschaut.

in Jerusalem, während wir an einem gallischen und einem spanischen Sarge [47]) beide vollständigen Szenen noch in gesonderten Nischen nebeneinander antreffen. Daß eine derartige Verschmelzung nur in einem Fabrikationszentrum eintreten konnte, von dem dann der erweiterte Typus ausstrahlte, liegt auf der Hand. Da aber die baumbekletternden Knaben, welche einen typischen Zug dieser Szene in der byzantinischen Ikonographie bilden [48]), sichtlich vom Zachäus abstammen, so muß jene Umbildung schon in einem hellenistischen Kunstkreise erfolgt sein. Wenn ferner auf dem heute in Leyden befindlichen Säulensarkophage die Verleugnung Petri und die Hämerrhoissa zu einem Bilde zusammengezogen sind [49]), im Siebennischentypus hingegen mehrfach noch getrennt nebeneinander stehen, so bleiben alle Interpretationskünste einer so offenbaren Contamination gegenüber müßiges Bemühen [50]). Zum Überfluß schmücken sie als Gegenbilder die Nebenseiten eines auch sonst bemerkenswerten römischen Sarges (s. u.) der letzteren Gattung, auf dem ihre malerischen Architekturhintergründe von anderer Seite längst zu palästinensischen Denkmälern in Beziehung gesetzt worden sind [51]). Besagen diese Beispiele nicht genug für die Einheitlichkeit der Typenentwicklung innerhalb des Gesamtbestandes der Säulensarkophage, und weisen die Begleiterscheinungen nicht mehrfach nach dem Osten?

Die zeitliche Stellung des Fünfnischentypus ergibt sich annähernd aus der stilistischen Verwandtschaft der Durchschnittsarbeiten mit einer Anzahl von Sarkophagen, welche die zusammenhängende Reliefkomposition des Durchzugs der Israeliten durch das Schilfmeer tragen. Es war schon manchem Forscher aufgefallen [52]), daß diese an weit auseinanderliegenden Punkten und größtenteils außerhalb Roms verbreiteten und dennoch unter sich wenig verschiedenen Särge, von denen einzelne sogar ein paar Nischen

---

47) Der letztere (in Tarragona) bietet im übrigen zugleich eine ziemlich genaue Wiederholung des lateranensischen Sarkophags Nr. 125; Le Blant, a. a. O. p. 63 und pl. XVII, Sybel, a. a. O. II, S. 139 bemerkt die Verschmelzung der beiden Geschichten, übersieht aber wieder aus demselben Grunde die Contamination der Bildtypen, obgleich er richtig bemerkt, daß der contaminierte Typus nicht gerade für den Bassussarg geschaffen zu sein braucht.

48) So schon im Rossanensis; vgl. Haseloff, Cod. Purp. Rossanensis Taf. II und S. 93.

49) Obermann a. a. O. Nr. XV und J. Wittig, Röm. Quartalschr. 1906, t. II.

50) Vgl. Wittig, Die altchristl. Skulpt. im Mus. am Campo Sto. Rom 1906 S. 111 ff.; Ficker, a. a. O. Nr. 152 und Sybel, a. a. O. II, Abb. 28; Le Blant, a. a. O. pl. LV.

51) Sybel, a. a. O. II, Abb. 82/3; Marucchi, a. a. O. t. XXIX, 2 A u. B; vgl. Ainalow, Die hellenist. Grundlagen usw. S. 91 ff. (bzw. Rep. f. Kunstwiss. 1903, S. 44); in der Nebenszene der einen Seite ist dank dem neuesten Nachweise von Becker, a. a. O. S. 27 und 133 ff. unzweifelhaft das Quellwunder des Moses zu erkennen. In der Vorlage waren also wohl mehrere Petrus- und Mosesbilder zusammengestellt.

52) Sybel, a. a. O. II, S. 191.

(bzw. Tore) aufweisen [53]), wie wir z. B. eines schon o. a. am Sarkophag Lat. 125 vorfinden, ihrerseits wieder in engsten Beziehungen zur Darstellung der Konstantinsschlacht am Triumphbogen in Rom stehen. Dieses Verhältnis hat nunmehr aus einer Stelle des Eusebius eine Erklärung gefunden, die jeden Zweifel daran ausschließt, daß das Mosesbild wirklich damals in bewußter Anlehnung an ein hervorragendes Staatsdenkmal, das den Sieg Konstantins über Maxentius feierte, seine entsprechende Gestaltung erhalten haben muß [54]). Aber das kann schwerlich das minderwertige Relief des römischen Triumphbogens gewesen sein, vielmehr hängt dieses gewiß selbst auch von dem gleichen Vorbild ab, das in Antiochia oder von Antiochenern in Byzanz geschaffen sein wird. Also kann die Entstehung der christlichen Särge mit dem Durchzug der Israeliten nur wenig früher, d. h. in das dritte oder frühestens in das zweite Jahrzehnt, fallen, und wir dürfen daraus schließen, daß die im Stil übereinstimmenden Säulensarkophage ebenfalls etwa im zweiten Viertel des 4. Jahrhunderts ihre Durchbildung gefunden haben. Es wäre jedoch ein zu kurzer Schluß, daß demnach alle christlichen Sarkophagreliefs von besserem Stil, als ihn der Konstantinsbogen zeigt, älter sein müssen [55]). Die Bedeutung dieses Denkmals als künstlerischer Maßstab wird damit außerordentlich überschätzt. Gänzlich übersehen aber wird dabei die Tatsache, daß es in der christlichen Kunstentwicklung nicht bloß Verfall, sondern auch eine unverkennbare Aufwärtsbewegung gibt, die zum Stil des 5. und 6. Jahrhunderts hinführt und ohne die sich die Stilwandlung dieser Epoche, wie sie sich vollends in der kirchlichen Malerei vor unseren Augen vollzieht, überhaupt nicht erklären ließe.

Man kann wohl in einer Reihe von Särgen des Siebennischentypus die Zersetzung des älteren Stils der besseren einreihigen Sarkophagfriese erkennen, an denen des Fünfnischentypus aber zeigen Körperbildung und Gewandbehandlung einen ganz abweichenden neuen Charakter (s. u.). Und dieser offenbart an den besten Arbeiten, wie z. B. an dem Leydener Sarkophag, einen künstlerischen Läuterungsprozeß. Damit fällt aber —, leider nicht

---

53) Le Blant, Les sarc. chrét. etc. pl. XXX; Garrucci, a. a. O. t. 309; vgl. im übrigen Sybel, a. a. O. II, S. 119 und 215,

54) E. Becker, Zeitschr. f. Kirchengesch. 1910, XXXI, S. 161 ff. Es wäre paradox, anzunehmen, daß umgekehrt das Relief des Konstantinsbogens von den christlichen Sarkophagen abhängt, um so mehr als ihm ein allgemeines Kompositionsschema der Schlachtdarstellung zugrunde liegt, dem wir schon am Triumphbogen des Galerius in Saloniki begegnen; vgl. K. F. Kinch, L'arc de Triomphe de Salonique. Paris 1890, pl. VIII.

55) Wittig, a. a. O. S. 11, während Sybel, a. a. O. II, S. 185 ff. dem schon von Hülsen, Röm. Mittl. 1902, S. 328 dagegen erhobenen Widerspruch mehr oder weniger Rechnung trägt; auch Dütschke, a. a. O. S. 101 ff. folgt Riegl, a. a. O. S. 93—97 in der allgemeinen Zurückschiebung der Denkmäler.

ohne schon manche irreführenden Nachwirkungen geübt zu haben —, die ganze Riegl'sche Zurückdatierungstheorie für diese Gattung der Säulensarkophage einschließlich des berühmten Bassussarges in sich zusammen. Die inschriftliche Zeitangabe des letzteren (359 n. Chr.) ist durchaus nicht unhaltbar geworden, — er kann höchstens um ein paar Jahrzehnte früher gefertigt sein [56]).

Der Sarkophag des Junius Bassus gehört zu den besten Arbeiten des Fünfnischentypus, aber er nimmt weder in seinem zweireihigen Aufbau noch mit seinem Typenbestande eine Sonderstellung innerhalb der Gesamtentwicklung ein [57]). Mit der ansehnlichen Zahl von vier alttestamentlichen Bildern sind auf ihm schon je zwei Passionsszenen, und zwar der uns schon früher begegnende Einzug in Jerusalem (A. 29) sowie die vollständige (bzw. in zwei Nischen verteilte) Händewaschung des Pilatus (s. S. 204) und zwei Apostelmartyrien vereint. In der Verdrängung des sepulkralen Typenschatzes durch ganze Bildfolgen aus diesem Stoffkreise tritt aber, wie schon Michel (a. a. O. S. 107; s. auch Sybel, a. a. O. II, S. 147 ff.) erkannt hat, ein Fortschritt der ikonographischen Entwicklung in die Erscheinung, dessen eigentliche und z. T. ausschließliche Träger eben die Säulensarkophage sind. Mehrere einander auch in der technisch-stilistischen Behandlung sehr nahestehende Sarkophage in Rom und in Gallien haben bereits als Gegenbilder der ziemlich übereinstimmenden Pilatusszene in die beiden Nischen der linken Hälfte die Kreuztragung und die Dornenkrönung (oder Fußwaschung) aufgenommen [58]). Die Mittelnische aber füllt bei zweien das bekannte Sinnbild der Kreuzigung und Auferstehung mit den schlafenden Wächtern (nach Matth. 27, 36) unter dem monogrammgeschmückten Kreuze. Diese Komposition in vorkonstantinische Zeit zurückzuschieben, weil dasselbe Christusmonogramm schon etwas früher aufzutauchen scheint, hätte schon die einfache Wahrnehmung verbieten müssen, daß es hier durch den Kranz, der es umgibt, unzweifelhaft als Siegeszeichen und sogenanntes Labarum gekennzeichnet ist [59]). Überhaupt beruht die Hinzufügung der

---

[56]) A. de Waal, Der Sarkophag des Junius Bassus. Rom 1900 und Röm. Quartalschr. 1908, S. 117, hat mit Recht vorwiegend aus ikonographischen Gründen annähernd an dem herkömmlichen Zeitansatz festgehalten. Gegen seine allgemeine Interpretation mache ich freilich dieselben Vorbehalte wie Sybel, a. a. O. II, S. 163, der jedoch S. 179 einer höheren Datierung zuneigt. Über die Lämmerszenen s. u.

[57]) Sybel, a. a. O. II, S. 58 stellt ihn ohne Grund an die Spitze der römischen Särge. Analogien bieten zur zweigeschossigen Gliederung gallische Särge, z. B. Le Blant, Étude etc. pl. XXV.

[58]) z. B. Obermann, a. a. O. Nr. XXIV und Le Blant, Les sarcoph. chrét. etc. pl. XXVIII. Vgl. die Übersicht bei Reil, a. a. O. S. 25 ff. sowie Sybel, a. a. O. II, Abb. 33 und 35.

[59]) Der vorbildliche Einfluß der Legionszeichen auf dieses Symbol wird durch die

14*

neuen Szenen schwerlich auf einer freien Erfindung der Sarkophagskulptur, vielmehr kommt die Anregung so gut wie früher von der Malerei, freilich nicht mehr von der sepulkralen, sondern von der kirchlichen, die den Passionszyklus unter dem Antrieb des aufblühenden Kults der heiligen Stätten um Mitte des 4. Jahrhunderts geschaffen haben muß. Dahin weist auch jenes Sinnbild [60]).

Die Vermehrung der Apostelszenen auf den Säulensarkophagen läßt sich ebensowenig auf anderem Wege erklären. Besonders die Petruslegende mußte schon ihre zusammenhängende künstlerische Gestaltung gefunden haben, als sich auf den Särgen der Ansage der Verleugnung die Fußwaschung und die Gefangennahme (bzw. die Ergreifung s. o.) und die Schlüsselübergabe hinzugesellte. Beweist das etwa, daß Rom damit vorangegangen sein muß, in dessen Fresken wir diesen Bildstoff vermissen? [61]) Neuere Untersuchungen haben den hervorragenden Anteil, den Kleinasien und Syrien an der Entstehung der Apostelakten genommen haben, nachgewiesen [62]). Die Tradition über das Martyrium der beiden Apostelfürsten in Rom kann also ihren ersten künstlerischen Niederschlag und ihre Ausschmückung im einzelnen sehr wohl im Osten gefunden haben. Überdies sind sie nicht etwa durch den an gleicher Stätte erlittenen Tod oder gar erst im römischen Patronat zu einem Paar geworden. Die altchristliche Kunst spiegelt vielmehr ein ganz anderes Polaritätsverhältnis wieder, indem sie sie mit Vorliebe als Vertreter der juden- und der heidenchristlichen Kirche einander gegenüberstellt. In diesem Sinne umgeben sie später Maria Orans als Personifikation der irdischen Gesamtkirche, eine Gruppe, die schon auf den

---

Anbringung des Adlers über ihm auf einem gallischen Sarge bestätigt. Le Blant, a. a. O. pl. LV. Der Versuch von O. Schönewolf, Die symbolische Darstellung der Auferstehung in der frühchristlichen Kunst. Straßburg 1907, dasselbe als symbolisches Kreuzigungsbild zu erklären, ist schon von Reil, a. a. O. S. 23 widerlegt worden, der hier mit Recht bereits eine Einwirkung des Votivkreuzes von Golgatha erkennt.

[60]) In meiner Besprechung von Heisenbergs »Grabeskirche und Apostelkirche«, Byz. Zeitschr. 1908, S. 542, glaube ich aus einer Eusebiusstelle den Nachweis erbracht zu haben, daß ein solches Kreuz schon zu Konstantins Zeit auf dem Golgathafelsen errichtet war.

[61]) Dagegen erkennt Ainalow, Wizant. Wremennik 1902, S. 22 (S. Abdr.) in einer Darstellung der Gewölbfresken von El Bagâuat wohl mit Recht die Szene der Abführung eines Apostels zum Martyrium; vgl. auch die Malerei einer koptischen Gefäßscherbe Beschr. d. Bildw. usw. III, 1, Nr. 1584. Das hohe Interesse der kleinasiatischen Gemeinden für die Hauptapostel bezeugt ferner eine dort verbreitete Ampullengattung, die erst neuerdings mehr Beachtung gefunden hat; vgl. a. a. O. S. 263 ff., Nr. 1348—1353. Auf ihnen ist auch das Schlüsselmotiv bereits gegeben. Zu den Sarkophagen vgl. Michel, a. a. O. S. 107.

[62]) C. Schmidt, Acta Pauli und die alten Petrusakten (vgl. B. Z. XIV, S. 337) und Baumstark, Die Petrus- und Paulusakten in der Überlieferung der syrischen Kirche, 1902, S. 16 ff. und S. 62 ff.

einreihigen Friesen und auf den Säulensarkophagen vorgebildet ist, ohne daß wir ihre Bedeutung hier klar erfassen können [63]). Einzelne Beispiele derselben zeigen die ersten Anzeichen individueller Charakteristik, welche sich auch in den Apostelszenen gelegentlich bemerkbar macht. Und es ist wohl kein Zufall, daß Paulus zuerst deutlicher charakterisiert erscheint, gab es doch schon in vorkonstantinischer Zeit einen literarischen Paulustypus [64]). Die absichtsvolle Wiedergabe der kahlen Stirn geht daher doch wohl bald über einen bloßen Unterschied »örtlich und zeitlich differenzierter Haartrachten« hinaus, so z. B. am Bassussarge, — wenngleich Sybel wohl mit Recht daraus ein gewisses Schwanken des Petrusideals in der Plastik ableitet und die Auffassung bevorzugt, nach der die Vereinheitlichung der Typen (Ficker) und nicht ihre Differenzierung (Wittig) später eintritt. Die schärfere Ausprägung beider Charakterköpfe ergab sich jedenfalls erst durch die Malerei und die nahezu restlos untergegangene Porträtplastik der Folgezeit in langsamem Ausgleich [65]).

Auf der Stilstufe des Bassussarges und seiner nächsten Verwandten erfolgt zugleich eine bemerkenswerte Wandlung des jugendlichen Christusideals. Statt der frei herabhängenden Locken, die es im Siebennischentypus noch wiederholt aufweist (so z. B. auf Lat. Nr. 152 und 174), umgibt ein halblang bis zum Nackenansatz herabhängender Lockenwulst den Kopf. Auch über der Stirn staut sich massigeres Gelock. In dieser noch nicht genügend gewürdigten Umbildung, stehe ich nicht an, das plastische Spiegelbild des eigenartigen »Galiläertypus« der Kleinkunst zu erkennen [66]) oder z. T. wohl

---

[63]) An Susanna ist dabei keinesfalls zu denken, da die Apostel schon öfter durch beginnende Individualisierung gekennzeichnet sind. Die Grundbedeutung der Gestalt (s. Rep. f. Kunstwiss. 1911, S. 301 ff.) ist an den Sarkophagen zweifellos früh durch die Beziehung auf eine Verstorbene verdrängt worden. Gelegentlich konnten dann leicht Märtyrerinnenin ihr erkannt werden. In ihrer Zusammenstellung mit den Aposteln aber wird man am ehesten eine Commendatio zu erkennen haben.

[64]) J. E. Weis-Lieberdorf, Christus- und Apostelbilder. Freiburg 1902, S. 106 ff.; Sybel, a. a. O. II, S. 159. Nicht ohne Einfluß scheint mir auf die künstlerische Ausgestaltung des Paulusideals der Sokratestypus gewesen zu sein, an den die sogen. Contorniaten, der Pauluskopf der Berliner Pyxis (s. u.) und manche Goldgläser auffallend erinnern. Über ihn vgl. zuletzt R. Kekule v. Stradonitz, Die Bildnisse des Sokrates. Abhdl. d. Kgl. Pr. Akad. d. Wiss. 1908.

[65]) Sybel, a. a. O. II, S. 93 hält die Marmorstatue des Petrus in den Vat. Grotten wenigstens für altchristlich, — dann aber ist doch wohl der erneuerte Kopf am ehesten eine Wiederholung des ursprünglichen; mit größerer Entschiedenheit verdiente hingegen a. a. O. II, S. 260 die Bronzefigur der Peterskirche abgelehnt zu werden.

[66]) Vgl. Weis-Liebersdorf, a. a. O. S. 36 ff., ein Typus den Sybel unberücksichtigt läßt, und Dütschke, a. a. O., S. 107 und 113. Dem schlichten Haar auf den Goldgläsern und der Lipsanothek von Brescia (s. u.) entspricht es, wenn sich die Lockenmasse auf manchen Sarkophagreliefs, so vor allem auf dem Leydener (s. o.), unverkennbar glättet.

auch eine Art Synthese des letzteren mit dem traditionellen Ideal der Marmorskulptur. Der nächste Schritt führt dann hier, wie Sybel (a. a. O. II, S. 158) treffend ausspricht, zur Aufnahme eines antiken bärtigen Idealkopfes ohne ausgeprägte Individualität. Der Übergang zu solcher Auffassung ist gewiß durch die »dogmatische Höherhebung« veranlaßt, aber er wird nicht mehr ganz unvorbereitet erscheinen, wenn man sich des bärtigen guten Hirten- und vollends des Pädagogentypus (s. Rep. f. Kunstwiss. 1911, S. 307 ff.) erinnert. Vielleicht stellt dieser sogar seine unmittelbare Vorstufe dar. Denn der bärtige Christus begegnet uns zuerst in mehreren Kompositionen, deren Grundgedanken die Belehrung der Apostel bildet.

Die bedeutsamste von ihnen, die sogenannte »Übergabe des Gesetzes«, kommt auf gewöhnlichen Säulensarkophagen nur in abgekürzter Form, dann aber in der Mittelnische vor (vgl. die Beispiele in Anm. 58). Sie entfaltet sich vollständig an der Schauseite mehrerer allenthalben verbreiteter und trotzdem untereinander in stilistischer Hinsicht aufs engste und mit den Säulensarkophagen noch sehr nahe verwandter großfiguriger Prunksärge [67]. Die allgemein angenommene Deutung der Darstellung ist durch einen unglücklichen neueren Versuch, sie zu bestreiten, nicht erschüttert worden [68]. Dagegen ist von der der früheren Forschung als selbstverständlich geltenden Annahme, daß die Komposition die Aufrichtung der kirchlichen Lehrautorität des Petrus ausdrücke und demnach eine Schöpfung der römischen Kunst sei, nur die erste Hälfte richtig. Der Ursprung des Bildtypus in der christlichen Kunst des Ostens ist zuerst in das Bereich der Möglichkeit und dann in das der Wahrscheinlichkeit gerückt [69]. Er muß uns zur Gewißheit werden, sobald wir imstande sind, seine Entstehung aus dem Gedankenkreise einer orientalischen Metropole zu begreifen. Und das fällt nicht allzu schwer. Antiochia ist es, das durch die Berufung auf Petrus als ersten Inhaber seines Bischofssitzes sein Primat über die kleinasiatischen Gemeinden und das Missionsgebiet des Paulus zu rechtfertigen allen Anlaß hatte, wie ich schon an anderer Stelle ausge-

[67]) Vgl. die Beispiele bei Sybel, a. a. O. II, S. 64 ff. und S. 155 ff., sowie Abb. 31 und meine Zusammenstellung zu Beschr. d. Bildw. usw. III, 1, Nr. 9.

[68]) Dütschke, a. a. O. S. 208 ff.; vgl. meine Gegenbemerkungen dazu in der D. Lit.-Zeitg. 1911, Sp. 680 ff., sowie die Lit. der gesamten Streitfrage bei Sybel, a. a. O. II, S. 152 Anm. 1. — An den inschriftlichen Zeugnissen ist nicht zu rütteln, aber von diesen beweisen einzelne aufs klarste, daß nicht an die »Übertragung des Kirchenregiments« zu denken ist, wie S. treffend bemerkt; vgl. auch C. M. Kaufmann, Hdb. d. christl. Archäol. Paderborn 1905, S. 324, Anm. 1.

[69]) Vgl. Ainalow, Die Mosaiken des 4. und 5. Jahrhunderts, St. Petersburg 1895, S. 22 ff. (russisch), sowie meine Ausführungen »Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken«, S. 219 ff. und Baumstark, Eine syrische Traditio legis und ihre Parallelen. Or. Christ. III, S. 173 ff.

sprochen habe [70]). Darum steht Paulus als der staunende Zeuge der Erhöhung des Hauptes der judenchristlichen Kirche diesem gegenüber, die übrige Apostelschar aber bildet den beifallspendenden Chor.

Von der vollständigen Wiedergabe des Zeremonialbildes der antiochenischen Kirche an den aufgeführten Denkmälern fällt Licht auf jene Darstellungen des thronenden, von zwei Aposteln umstandenen Christus, die an mehreren Säulensarkophagen sowohl des Fünf- wie schon des Siebennischentypus die Mittelarkade einnehmen [71]). Ohne Zweifel bedeutet der Stammtypus derselben nur den erhöhten Christus, nahen ihm doch gelegentlich noch wie in den sogenannten Gerichtsszenen der Katakombenfresken, unten oder in den Nebennischen stehende Verstorbene [72]). Aber ebenso unzweifelhaft ist es, daß zuerst in schüchterner Andeutung, z. B. am Bassussarge, und dann mit offenkundiger Gebärde die entfaltete Schriftrolle aus seiner Hand in die des von rechts herangetretenen Petrus übergeht [73]), obgleich seine Füße noch immer auf dem bald bärtigen, bald jugendlichen Kopf des Coelus ruhen. Da gleichzeitig, wie in dem vollständigen Bildtypus, die Differenzierung der beiden Apostelköpfe einsetzt, so ergibt sich der unausweichliche Schluß, daß wir einer allmählichen Angleichung des älteren Typus der Majestas an den der Gesetzesübergabe gegenüberstehen, ein Vorgang, der sich wieder nur innerhalb eines einheitlichen Kunstbetriebes, — also wohl in Antiochia —, angebahnt haben kann [74]). In der Tat liegt uns ja auch in der kirchlichen Malerei, die sicher mit der Schöpfung des Zere-

[70]) Rep. f. Kunstwiss. 1908, S. 282. Über die auf die Gründung der syrischen Kirche durch Petrus bezügliche Überlieferung der Pseudoclomentinen vgl. Baumstark a. a. O. S. 16 ff. und 25 ff. Diese Tradition und die ikonographische Typenentwicklung liegt ganz in der Richtung der kirchlichen Verhältnisse des 3./4. Jahrhunderts; vgl. Duchesne, Les origines du Culte chrét. 4e éd. 1908 p. 20 ff. und E. Schwartz, Über die pseudo-apostol. Kirchenordnungen. Straßburg 1910, S. 25 ff.

[71]) Vgl. die Sarkophage aus Dellys und in Perugia; Mus. et Coll. etc. G. Doublet, a. a. O. pl. XIII und Wittig, Röm. Quartalschr. 1906, Taf. I (= Garrucci, a. a. O. t. 321, 4) sowie Le Blant, Les sarc. chrét. etc. pl. XIV; die Parallelen aus den Katakombenfresken bei Michel, a. a. O. S. 87.

[72]) Sybel, a. a. O. II, S. 151; daß die Gestalt des thronenden Kaisers der römischen Staatsdenkmäler das Vorbild geboten hat, ist schon von de Waal, a. a. O. S. 57 ff. ausgesprochen worden und hat Th. Birt, Die Buchrolle in der Kunst, 1907, S. 79, bestätigt. Daraus folgt natürlich noch lange nicht die Entstehung des Typus in Rom.

[73]) Vor allem auf dem lateranensischen Sarkophag Nr. 174, auf dem die Apostelfürsten sogar in die Nebennischen gesetzt sind, obgleich die dreifigurige Mittelgruppe mit unpersönlichen Nebenfiguren in der mittleren bewahrt bleibt. vgl. Sybel, a. a. O. II, Abb. 18 und 19. Sind auch die Köpfe überarbeitet, so müssen sie doch schon vorher individualisiert gewesen sein.

[74]) Die von Baumstark, a. O. S. 187 ff. aufgestellte Unterscheidung eines syrischen Typus mit stehendem von einem römischen mit sitzendem Christus läßt sich nicht aufrecht erhalten.

monialbildes der Plastik vorausgegangen ist, ebenfalls eine doppelte Redaktion der Traditio legis mit stehendem und mit sitzendem Christus vor (s. Schlußartikel).

Die Katakombenmalerei des 4. Jahrhunderts kennt als einzige von den neuen Kompositionen das oben besprochene Bild des lehrenden Christus im Kreise der Apostel (s. S. 197). Diese begegnet uns sowohl an den großfigurigen Prunksärgen (s. S. 214) als auch an gewöhnlichen Säulensarkophagen, — ihre enge Zusammengehörigkeit bestätigend, — besonders in Gallien, und zwar manchmal noch mit dem jugendlichen Lehrer [75]), wie in der Malerei. Wenn sich nun in einzelnen Beispielen die dekorative Nischenarchitektur in die zusammenhängende Hintergrundsarchitektur einer Halle verwandelt, vor der die Versammlung sitzt, so ist das keineswegs bedeutungslos (Sybel, a. a. O. II, S. 212). Vielmehr wird dadurch, wie im Apsismosaik von S. Pudentiana und anderwärts, das himmlische Jerusalem mit Beziehung auf die konstantinischen Anlagen der hl. Grabeskirche als Schauplatz der Handlung bezeichnet [76]). Die Darstellung hat also hier schon zweifellos wie dort die Bedeutung der Parusie (nach Matth. XIX, 28) gewonnen. Die Erhebung des antiochenischen Typus der apostolischen Philosophenversammlung (s. S. 198) in diese Sphäre wird in Jerusalem erfolgt sein. Mit der Übergabe des Gesetzes ist die Parusie auf dem großfigurigen Mailänder Sarkophag in der Weise vereinigt, daß jede der beiden Kompositionen eine seiner Langseiten einnimmt. Wird dadurch ihre gemeinsame Zugehörigkeit zu demselben Kunstkreise vollends gesichert, so tritt an diesem Denkmal auch der schon längst bemerkte [77]) Parallelismus mit der kirchlichen Malerei vielleicht am augenfälligsten hervor. Ziert doch den Sockel beider der Fries der Apostellämmer, die der Mitte, d. h. dem Christuslamm auf dem Paradiesesberge, zuschreiten. Daß aber diese symbolische Dublette der Hauptdarstellung ihre Entstehung einer Umdeutung des alten Hirtenidylls auf Grund gewisser Evangelienstellen (Offenb. Joh. XXI, 14; Matth. X, 16) verdankt, lehrt uns ein stilverwandter Sarkophag im Lateran. Hier steht wirklich noch der gute Hirte inmitten der Apostelschar und der mit ihr auf gleicher Standfläche gepaarten Lämmerherde, während noch nach alter Weise andere Hirtengestalten die Eckabschlüsse bilden. Damit ist auch der Gesichtspunkt gefunden, aus

---

[75]) Vgl. den Sarkophag aus S. Ambrogio in Mailand bei Garrucci, a. a. O. t. 329, 1 und die gallischen Beispiele bei Le Blant, Étude etc. pl. IV und Les sarcoph. chrét. etc. pl. IV, XIII und XXXI.

[76]) Wie von Ainalow, a. a. O. S. 63 ff. erkannt wurde, der Wizant. Wrem. 1902, S. 15 ff. (S. Abdr.) auch die Hallenarchitektur der Gewölbfreske von El Bagâuat überzeugend in diesem Sinne erklärt hat; vgl. dazu meine Bemerkungen Byz. Zeitschr. 1908, S. 547.

[77]) Vgl. Ainalow, Die Mosaiken usw. S. 23. und meine Ausführungen »Die Koimesiskirche von Nicäa«, S. 220; Sybel, a. a. O. II, S. 156 ff. geht auf diese Beziehungen nicht ein.

dem die eigenartigen Lämmerszenen in den Zwickeln des Bassussarkophages zu erklären sind [78]). Einen Zusammenhang mit der antiken Groteske sucht Sybel (a. a. O. II, S. 61) mit Unrecht in dieser Bildsymbolik.

Daß die ikonographische Entwicklung, deren Träger die Säulensarkophage und ihre Abarten sind, sich im antiochenischen Kunstkreise unter wachsendem palästinensischem Einfluß im nachkonstantinischen Zeitalter abgespielt haben muß, wird schon nach den dargelegten Zusammenhängen kaum mehr bezweifelt werden können. Es kommen aber noch weitere Hinweise hinzu, die es bestätigen. Jenes Sinnbild der Kreuzigung und Auferstehung, das sonst Passionsszenen umgeben, rückt manchmal an Stelle des erhöhten Christus in die Mitte der Apostel, die ihm huldigen. Über ihnen wird zugleich der gestirnte Himmel wiedergegeben. In anderen Fällen wachsen Palmen hinter den Gestalten auf [79]). Schilderungen paradiesischer Glückseligkeit, welche sich in diesen Bildern spiegeln, bieten vor allem die Schriften des Kleinasiaten Irenäus [80]), späteren Bischofs von Vienne und Lyon, und damit zugleich ein Zeugnis, daß Kleinasien von Antiochia nicht zu trennen ist, sowie ein Gegenbeispiel auf literarischem Gebiet für das Eindringen seiner Kunst in Gallien. In die apokalyptische Sphäre dieses Darstellungskreises gehört sowohl die Darstellung des Auferstandenen mit dem edelsteingeschmückten Siegeskreuz auf dem Paradiesesberge als auch die Traditio legis. Daraus erklärt sich bei ihr die gelegentliche Ersetzung der Nischen, — von denen übrigens öfters die mittlere mit reichem Gebälk hinter Christus erhalten bleibt, — durch Tore wie das Stadttor von Jerusalem beim Einzug Christi auf dem o. a. lateranensischen Säulensarkophag (Nr. 125) an den großfigurigen Prunksärgen [81]). Es sind die edelsteingeschmückten Tore des himmlischen Jerusalem (Offenb. Joh. XXI, 12), die wir ganz ähnlich auch in den Mosaiken antreffen. Auf palästinensische Anregungen oder Vorbilder weisen ferner die Szenen aus der Geburtslegende Christi hin [82]), die besonders an den Deckeln dieser Sarkophage beliebt und wohl erst von hier auf die der zweireihigen Doppelsärge (s. S. 203 ff.) übergegangen sind. Schließlich aber tauchen gar unzweifelhaft palästinensische Szenen, wie die Frauen am Grabe und der Judaskuß, auf stilverwandten Denkmälern

---

[78]) Ficker, a. a. O. Nr. 177 (= Garrucci, a. a. O. t. 304, 4) oder Marucchi, a. a. O. t. XXX, 2; vgl. zu dieser Symbolik Dütschke, a. a. O. S. 251 ff. und Sybel, a. a. O. II, S. 157. Die Gestalt des guten Hirten kommt noch mehrfach auf den Rückseiten der großen Prunksärge vor.

[79]) Le Blant, Étude etc. pl. XIV und Les sarc. etc. pl. II und L; Marucchi, a. a. O. t. XXVIII, 4; weitere Beispiele vgl. bei Sybel, a. a. O. II, S. 145 ff. und 154 ff.

[80]) Vgl. die Hinweise bei Kaufmann, a. a. O. S. 231.

[81]) Sybel, a. a. O. II, S. 155 und 190; vgl. auch Ainalows Erklärung der Mosaiken, a. a. O. S. 99 und meine Bemerkungen »Die Koimesiskirche in Nicäa« usw. S. 221.

[82]) Sybel, a. a. O. II, S. 137 ff.; Reil, a. a. O. S. 17 ff.; Michel, a. a. O. S. 105 ff.

in Oberitalien auf [83]). Daß jedoch der alttestamentliche Typenschatz auch dieser Denkmälerklasse keineswegs verloren gegangen ist, lehren vor allem die Schmalseiten des Mailänder Sarkophages aus S. Ambrogio (s. o.), auf denen wir nicht nur das Abrahamsopfer und die Himmelfahrt des Elias, sondern sogar noch Noah in der Arche vor der dekorativen Hintergrundsarchitektur wiederfinden.

Fassen wir die stilistische Seite der Säulensarkophage im weitesten Sinne ins Auge, so wiederholt sich der Eindruck, daß Gallien einen reicheren Bestand an echtbürtigen hellenistischen Arbeiten aufzuweisen hat. Gleichwohl läßt eine Anzahl römischer Särge eine übereinstimmende Behandlung erkennen. Die jüngere Stilstufe der Säulensarkophage bezeichnet den vorhergehenden Denkmälern gegenüber (s. S. 203 und 207) eine tiefgehende Wandlung der gesamten künstlerischen Auffassung. Die Gestaltenbildung büßt zunächst die schönen Proportionen der Antike ein. Sie wird kürzer und zeigt oft Mängel in der Artikulation. Die Bewegung verliert den antiken Rhythmus, sie gewinnt eine größere Härte, mitunter aber auch eine gesteigerte Lebhaftigkeit, so z. B. in der oben hervorgehobenen Doppelszene der Lahmenheilung am Teiche Bethesda (s. S. 208 ff.). Neue Stellungen und Schreitmotive kommen auf, wie das Sitzen mit übergeschlagenem Bein und der vorfallende oder schleppende Schritt, und Gebärden, die vor der antiken Gestikulation eine größere Unmittelbarkeit oder individuellere Färbung voraushaben. Aber die Entfremdung von der Antike ist im allgemeinen noch nicht sehr stark und wirkt doch schon neubelebend. Sehr gleichartig erscheint trotz weiter lokaler Trennung der Denkmäler der rundköpfige jugendliche Menschentypus sowie auch manche Haar- und Barttracht, von der die individualisierenden Bestrebungen ihren Ausgangspunkt nehmen (s S. 213). Daneben steht, z. B. auf dem Leydener Sarkophag, schon mancher vortreffliche Charakterkopf. Am augenfälligsten tritt aber die neue Art in der Gewandbehandlung hervor. Die Gestalt erscheint knapper umhüllt, und indem der Faltenreichtum mit seinen schönen Linien sich verliert, erhält das in wenigen großen Motiven geordnete Gewand mehr flächigen und damit mehr stofflichen Charakter. Überwiegt anfangs der Eindruck des Weichen, so wird an den großfigurigen Särgen der Zug der gespannten Falten straffer. Mit ihren gleichmäßigeren Proportionen und durchgearbeiteten Köpfen erreichen diese überhaupt einen der Entwicklungsstufe der Zeichnung in den gleichzeitigen Mosaiken entsprechenden Abschluß dieser ganzen Stilentwicklung.

Neben den Sarkophagen mit ein- oder zweireihigem Relieffries, soweit sie ebenfalls dem 4. Jahrhundert gehören, steht die eben betrachtete

[83]) Sybel, a. a. O. II, S. 142 und 146.

Klasse in scharf ausgeprägter, durch ein lebendiges positives Kunstwollen ausgezeichneter Eigenart da. Das Hochrelief hat sie mit den zweireihigen Friesen gemein, vielmehr haben es diese wohl von ihr übernommen, wie sie ja auch sonst in einzelnen Motiven durch sie beeinflußt erscheinen (s. S. 204 ff.). Die Säulensarkophage lassen sich jedoch darum so wenig wie jene in das 3. Jahrhundert zurückschieben [84]). Ein solches zeitliches Nebeneinander verschiedener Stilarten in Rom ist aber nicht durch wechselnde Mode zu erklären, sondern nur dadurch, daß die eine Richtung in der lokalen Werkstatttradition wurzelt, die andere ihren Zuwachs von einem auswärtigen Kunstzentrum her empfängt, wie sie allein auch in Gallien weitere Verbreitung gefunden hat: — eben diejenige der Säulensarkophage. Als letzte Spielart hat sich endlich von dieser noch die kleinere Gruppe der Baumsarkophage abgezweigt, und zwar offenbar ziemlich früh, da uns außer vergröberten und späteren Arbeiten wiederum in Gallien ein Sarg erhalten ist, dessen Figurenstil noch dem der besten einreihigen Friese verwandt erscheint [85]). So weist er denn auch sieben Baumnischen und darin durchweg sepulkrale Bildtypen auf. Daß fortlebende heidnische Vorstellungen vom Elysium diese das Paradies vergegenwärtigende Dekoration hervorgerufen haben, ist neuerdings sehr wahrscheinlich geworden, die Anlehnung an den architektonischen Sargtypus aber bleibt dabei doch unverkennbar.

Durch die schärfere Sonderung der verschiedenen im Abendlande verbreiteten Sarkophagklassen und ihres Typenschatzes, wie ich sie oben versucht habe und wie sie gewiß noch weiter bis in die Einzelbeziehungen fortgeführt werden kann, bestätigt sich, was Strzygowski ohne systematische Begründung und mehr im Hinblick auf verschiedene Denkmäler, wohl auch um ein gutes halbes Jahrhundert zu weit zurückgreifend, über die führende Bedeutung Antiochias in der christlichen Kunstentwicklung seit dem 3. Jahrhundert als allgemeine These ausgesprochen hat (s. Anm. 15 und 23). Wenn er andrerseits die altchristliche Sarkophagplastik vorwiegend aus Kleinasien ableiten wollte, so hat er wohl, — abgesehen von der Nichtberücksichtigung der älteren alexandrinischen Richtung (s. Rep. f. Kunstwiss. 1911, S. 305 ff.), die selbständige Bedeutung des Gebiets überschätzt und den Gegensatz des südlichen und nordwestlichen Kunstkreises sowie die Abhängigkeit des ersteren von Antiochia außeracht gelassen. Von der antiochenischen Provinz ist die frühere und stärkere Einwirkung auf das Abendland ausge-

---

[84]) Daß verschiedene Arten der Reliefbehandlung nebeneinander fortlebten, wird von Sybel, a. a. O. II, S. 185 treffend bemerkt, wenngleich für den Konstantinsbogen Hülsen mir zum guten Teil Recht zu haben scheint. Die Zurückbildung von Hochrelieftypen in das Flachrelief ist gerade für die spätantike Profanplastik bezeichnend.

[85]) Le Blant, Étude etc. pl. V (vgl. auch XLIV) sowie Sybel, a. a. O. II, Abb. 27 und im allgemeinen S. 66 ff.; Dütschke, a. a. O. S. 137 ff.

gangen, deren Niederschlag in der Plastik sich als eine reichere Parallelerscheinung der Neuerungen in der späteren Katakombenmalerei (s. S. 195 ff.), zugleich aber auch schon z. T. des kirchlichen Monumentalstils darstellt. Die Erkenntnis dieser durchgehenden Zusammenhänge muß sich noch mehr klären und befestigen, wenn es uns gelingt, in den Erzeugnissen der Kleinkunst und in den spärlichen Resten altchristlich-orientalischer Plastik, aus denen wir heute ihre Entwicklung allein zu rekonstruieren hoffen dürfen, eine verwandte Richtung festzustellen und die jüngeren Denkmäler an diese Vorstufen anzuknüpfen. Sybels Untersuchung versagt diesen kleineren und verstreuten Kunstwerken gegenüber gänzlich und wird hier mehr und mehr zu einer bloßen Materialübersicht. Um so wichtiger wird in der Folge die kritische Stellungnahme zur Pionierarbeit Strzygowskis.

Unser wichtigstes Kriterium bei der Sichtung des einschlägigen Denkmälerschatzes, die Übereinstimmung des ikonographischen und des stilistischen Tatbestandes ermöglicht es, einem der frühesten christlichen Elfenbeine seine feste Stellung anzuweisen. Die sog. Lipsanothek von Brescia ist von Strzygowski auf Grund mehrerer äußerer Einzelheiten als kleinasiatische Arbeit bezeichnet worden [86]). Ihr Bilderkreis stimmt nun in beträchtlichem Maße mit dem der Säulensarkophage zusammen, nur bietet er einzelne Auslassungen, vor allem aber noch einen Überschuß, der den ganzen Reichtum seiner Mutterkunst offenbart. Zugleich entspricht der Figurentypus und die Gewandbehandlung ungefähr dem Stil der Passionssarkophage, so weit als es bei einem kleinen und in Flachrelief ausgeführten Bildwerk nur irgend möglich ist. Und so erblicken wir denn auch zwischen Apostelköpfen von beginnender, wenngleich von allen Stilgewohnheiten der Marmorplastik freier Individualisierung den jugendlichen Christus im »Galiläertypus«. Die Hauptfelder des Deckels aber bieten noch ein echtes Hebdomadenbild (s. S. 197), in dem er im Halkkreise der zuhörenden Jünger stehend die Schriftrolle entfaltet, in traditioneller Zusammenstellung (s. Rep. f. Kunstwiss. 1911, S. 306 ff.) mit dem Sinnbild des guten Hirten vor der Hürde. An der Entstehung der Lipsanothek um Mitte des 4. Jahrhunderts bleibt da kein Zweifel mehr.

Die nächstverwandten, wohl um ein paar Jahrzehnte jüngeren Arbeiten, wie das Mailänder fünfteilige Diptychon und das Werdener Kästchen [87]),

---

[86]) Strzygowski, Kleinasien usw., S. 23 ff., sowie im übrigen G. Stuhlfauth, Die altchristliche Elfenbeinplastik. Freiburg i. B. und Leipzig 1896. Archäol. Stud. hsgb. v. J. Ficker, 2. Heft, S. 40 ff. mit überzeugender Datierung. Er hat auch die Beziehungen zur Sarkophagplastik schon richtig erkannt und konnte die Lipsanothek nach den damals noch herrschenden Anschauungen dann nur nach Rom verweisen. Vgl. auch Reil, a. a. O. S. 32 ff. und O. M. Dalton, Byzant. Art and Archaeology. London 1911, p. 179 ff.

[87]) Von Strzygowski, a. a. O. S. 198 ff. ebenfalls nach Kleinasien, von Stuhlfauth,

zeigen schon stärkeren palästinensischen Einschlag. Was sich heute für uns schon aus den Darstellungen des Marienlebens, darunter der aus Lokaltradition stammenden Verkündigung am Quell, ergibt [88]), bestätigt das Golgathakreuz aus Glasmosaik auf dem einen Diptychonflügel, während das Christuslamm auf dem andern den immer noch überwiegenden antiochenischen Elementen zuzurechnen ist. Mit einer Reihe weiterer unter sich wohl näher als den vorerwähnten verwandter Denkmäler scheint sich aber wirklich eine palästinensische Schnitzschule abzuzweigen. Die Entwicklungslinie geht etwa vom Münchener Himmelfahrtsrelief mit den Frauen am Grabe über die Trivulzitafel gleichen Gegenstandes zum Diptychonflügel Mallet und den drei Londoner Passionstäfelchen und nähert sich mit dem Passionszyklus des zweiten (einfachen) Diptychons des Mailänder Domschatzes der Holztür von S. Sabina [89]). Die zunehmende Schwere der Proportionen läßt den veränderten Zeitgeschmack des 5. Jahrhunderts erkennen.

Daß die Sabinatür aus der Hand eines syrischen Schnitzers hervorgegangen ist, — ob an Ort und Stelle oder in Palästina, bleibt sich gleich, — daran kann nach Ainolows Hinweisen [90]) kein Unbefangener mehr zweifeln.

---

a. a. O. S. 66 ff. mitsamt der Mallet'schen Tafel u. a. m. nach Mailand verwiesen; vgl. Sybel, a. a. O. II, S. 243 ff. und 246.

[88]) Die volle Kenntnis der Marienlegende, über deren Entstehung es noch an einer grundlegenden Untersuchung fehlt, verrät erst der Patriarch Modestos von Jerusalem (610—632 n. Chr.), doch weist eine Reihe älterer Zeugnisse auf weit frühere Entstehung derselben hin; vgl. die Zusammenstellung bei Th. Schmitt, Kahrié-djami. Nachr. d. Russ. archäol. Inst. in Konstantinopel 1906, XI, S. 127 (russisch).

[89]) Stuhlfauth, a. a. O. S. 155 ff. rechnet die Mehrzahl der Denkmäler, deren Zusammengehörigkeit er erkennt, der Karolingischen Kunst zu und sondert von ihnen nur die Münchener Tafel als römische altchristliche Arbeit ab. Neuerdings hat die letztere eine eingehende Behandlung durch W. Petkovitch, Ein frühchristl. Elfenbeinrel. im Nat. Mus. zu München (Diss. Halle a. S. 1905) gefunden, der ihre Beziehungen zu einigen gallischen Sarkophagen hervorhob, was uns nach den vorhergehenden Ausführungen über die Sarkophagplastik in der Annahme ihres syrisch-palästinensischen Ursprungs nur bestärken kann. Sie bildet eine Art Mittelglied zwischen dieser und der ersten Gruppe, wie auch die Täfelchen von Nevers mit der Magieranbetung und das von A. Haseloff, Jahrb. d. Kgl. Pr. K. Samml. 1903, S. 47 ff. m. Taf. veröffentlichte Elfenbeinrelief a. d. Samml. Mallet. Der altchristliche Charakter der Trivulzitafel kann nach Ainalows Ausführungen vollends nicht zweifelhaft sein, er irrte nur in der Zuweisung derselben an Alexandria (vgl. Rep. f. Kunstwiss. 1903, S. 44). Das Urteil über die ganze Reihe, die auch Haseloff noch für römisch ansah, wird mit dem über die Tür von S. Sabina besiegelt. Für die ikonographischen Zusammenhänge und Einzelheiten vgl. auch Sybel, a. a. O. II, S. 240 ff. und 246 ff. sowie Reil, a. a. O. S. 67 ff.

[90]) Ainalow, Hellenist. Grdl. usw. S. 121 ff. (vgl. Rep. f. Kunstwiss. 1903, S. 56). Die ornamentalen Felder der Rückseite und die der Tür der Basilika des Katharinenklosters auf dem Sinai entsprechende vertikale Vierteilung bestätigen das zum Überfluß.

Im gescheitelten langen Haar des Christusideals ist von anderer Seite eine durch jüdische Nationalsitte bestimmte Fortbildung beider Typen erkannt worden [91]), von denen der bärtige, dem wir auch auf den Monzeser Ampullen begegnen, offenbar schon die individualisierte Auffassung palästinensischer Ikonen vertritt. Von den Reliefs geben eins der großen und ein kleines charakteristische Bildschöpfungen der syrischen Kunst wieder [92]). Die mehr oder weniger weit gediehene Auflösung der landschaftlichen Szenerie anderer Tafeln geht mit der Aufnahme des orientalischen Kompositionsprinzips der senkrechten Staffelung Hand in Hand [93]). Die Anwendung desselben aber auf Gestalten, welche auf ein und demselben Schauplatz gedacht sind, wie sie besonders in der vielumstrittenen, am ehesten vielleicht auf eine Stiftungslegende der Kirche zu beziehenden Szene stattfindet, teilt die Trivulzitafel (s. o.) mit der Holztür. Auch zeigt ihre ornamentale Umrahmung die gleiche naturalistische Umbildung der lesbischen Welle, wie die inneren Rahmenleisten an jener. Die übrigen Elfenbeine der Gruppe aber haben mit deren Reliefbildern ikonographische Berührungspunkte sowie die Vorliebe für Mauerhintergründe gemein. So lehrt uns diese Denkmälergruppe, daß der in Palästina seit Konstantins Zeit herrschende Kunstbetrieb noch im ersten Viertel des 5. Jarhunderts sich von der antiochenischen Mutterkunst nicht allzu weit entfernt hatte, obwohl es an Einwirkungen des offiziellen Stils von Byzanz auf ihn nicht gefehlt haben kann.

Eine echt antiochenische Arbeit steht auch an der Spitze einer zweiten Denkmälerklasse, deren Entwicklung sich in zwei Hauptrichtungen zu scheiden und mit der einen wieder in die palästinensische Kunst einzumünden scheint. Mit Strzygowski kann ich die berühmte Berliner Pyxis nur nach Antiochia verweisen [94]); verhält sich doch ihr Stil zu dem der großfigurigen Prunksärge, wie die Lipsanothek zu den Säulensarkophagen, vor allem in der Gewandbehandlung. Demnach wird sie etwa im letzten

[91]) Vgl. N. Müller, Christusbilder. Herzog's Realenzykl. f. prot. Theol. u. Kirche, hsgb. von Hauck, Bd. IV, S. 75 ff.

[92]) Die schon von Kondakow, Rev. archéol. 1877, p. 368 als symbolisches Himmelfahrtsbild gedeutete Tafel (sogen. Majestas) und das vermeintliche Emmausbild, in dem die augenfällige Individualisierung die beiden Hauptapostel und somit wohl eine durch Überarbeitung unverständlich gewordene Traditio legis zu erkennen erlaubt; vgl. Wiegand, Das altchristliche Hauptportal an der Kirche d. hl. Sabina, 1900, Taf. XVII und XVIII (mit abweichender Deutung).

[93]) Vgl. Ainalow, a. a. O. S. 125 ff. (bzw. Rep. f. Kunstwiss. 1903, S. 46) und meine Ausführungen über die »Umgekehrte Perspektive« in den K. Wiss. Beitr. A. Schmarsow gewidm. Leipzig 1907, S. 10.

[94]) Strzygowski, Hellenist. u. Kopt. K. in Alexandria. Wien 1902. Bull. de l'Inst. archéol. d'Alex., Fasc. V, S. 10 ff.; Vöge, Beschr. d. Bildw. usw. 2. Aufl. Die Elfenbeinbildw. Berlin 1900, Nr. 1; Taf. I; Stuhlfauth, a. a. O. S. 19, hielt noch am römischen Ursprung des Stückes fest.

Viertel des 4. Jahrhunderts entstanden sein. Und so bietet sie auch als Hauptdarstellung den lehrenden Christus inmitten der Apostel — er ist im allgemeinen Jünglingstypus wiedergegeben —, aber in einer freier bewegten, von einer antiken Philosophenversammlung kaum unterschiedenen Komposition, in der Petrus sogar noch den Philosophenstock führt und weniger ausgeprägte individuelle Züge trägt als sein Gegenüber Paulus [95]). Palästinensische Elemente hat Ainalow in der Nebenszene des Abrahamsopfers nachgewiesen. Diese kehrt noch mehrfach auf den zahlreichen jüngeren Pyxiden wieder, in denen sich der antike Kunstcharakter schnell verliert [96]). Wie schon bei früherer Gelegenheit ausgeführt worden ist [97]), nimmt bei einer Reihe von ihnen die Gestaltenbildung schwerere Proportionen an und das Gewand ein reichfaltiges fließendes Aussehen (Pyxiden im Bargello, in Pesaro, Rouen, bei Figdor in Wien u. a. m.). Mit ihren Ausläufern (in La Voute Chilhac, Kertsch, Bruchstücke im Musée Cluny Nr. 1034 und in Berlin Nr. 5) kommt sie dem Stil der fünfteiligen Diptychen in Paris und Etschmiadsin sehr nahe, deren Christus- und Marientypus, sowie die überwiegenden neutestamentlichen Wunderszenen, auf engere Beziehungen zu Palästina schließen lassen [98]). Eine zweite Gruppe hingegen —, zwischen beiden gibt es freilich Zwischenglieder, wie die Pyxiden in Bologna, im Musée Cluny (Nr. 1033), im Britisch-Museum (mit Daniel) und die westfälische Pyxis —, vermag ihre geradlinige Abkunft von der Berliner Pyxis nicht zu verleugnen, welche in den sorgloser ausgeführten Nebenfiguren schon die Anfänge jener merkwürdig steif bewegten schlanken und dünngliedrigen Gestalten in breitflächigen faltenarmen Gewändern verrät, die in entschiedenster Durchbildung wieder dem mit ihnen zusammengehörigen fünfteiligen Diptychon von Murano seine stilistische Eigenart verleihen und weniger zugespitzt ein unlängst bekannt gewordenes in London [99]) als Zwi-

---

95) Dütschke, a. a. O. S. 103 ff., erkennt hier das früheste Christusideal, aber seine Zusammenstellung ergibt keinen einheitlichen Typus (vgl. D. Lit.-Ztg. 1911, Sp. 680). Außer den Hauptaposteln (vgl. Anm. 64) zeigt der Kopf eines stehenden Bärtigen individuelle, und zwar die später für Andreas typische Haarbildung.

96) Ainalow, a. a. O. S. 120 ff. und 204 ff. (bzw. Rep. f. Kunstwiss. 1904, S. 54 ff.); vgl. Stuhlfauth, a. a. O. S. 29 ff.

97) Sitzgsber. d. K. gesch. Ges. in Berlin 1906. Nr. VI, S. 15 ff. Zur Ikonographie der Pyxiden vgl. jetzt Reil, a. a. O. S. 46 ff. Ihren Zusammenhang mit den Sarkophagen hebt auch H. Leclercq, Manuel d'archéol. chrét. II, p. 347 hervor.

98) Vgl. Strzygowski, Das Etschmiadsin- Evangeliar. Byz. Denkm. I, S. 31 ff. und Ainalow, a. a. O. S. 120 ff. u. 204 ff. (bzw. Rep. f. Kunstwiss. 1903, S. 54).

99) Vgl. Strzygowski, Hellenist. u. Kopt. K. in Al. S. 85 ff., zum Diptychon von Murano, gegen dessen Annahme seines koptischen Ursprungs ich mich schon (a. a. O. S. 20 ff.) ausgesprochen habe; zum Londoner vgl. seither O. M. Dalton, Cat. of ivory Carvings of the Brit. Mus. London 1911, Nr. 14, pl. IX und Proceed. of the Soc. of biblical archaeol. 1904.

schenglied der Kette kennzeichnen (Pyxiden in Livorno, Sens, in der Vat. Bibl., Coll. Schewitsch, die Mindener in Berlin, sowie die Wiener Pyxis mit übereinstimmendem Ikonentypus Marias). Auffallend reich, aber bei solcher Abstammung wohl erklärlich ist das Erbgut alttestamentlicher sepulkraler Bildtypen, besonders auf den Muraneser Tafeln. Zwischen beiden Hauptgruppen bestehen jedoch, abgesehen von ihrem nahezu einheitlichen neutestamentlichen Typenschatz, zu enge Zusammenhänge, als daß man die zweite mit Strzygowski wegen eines in Antinoë gefundenen Kammes (die Fundorte der Pyxiden reichen von Kertsch bis Karthago) für Oberägypten in Anspruch nehmen könnte, zumal ihr alle untrüglichen koptischen Merkmale fehlen. Wenn diese Richtung nicht in Antiochia selbst fortlebte, so ist ihr späterer Mittelpunkt am ehesten im mesopotamischen Osten zu suchen. Gemein haben beide Gruppen den jugendlichen Christustypus mit halblangem Haar, das in dichtem, hier und dort etwas verschieden stilisiertem zweireihigem Lockenkranz den Kopf umgibt. Aber auch die impressionistisch gerichtete künstlerische Grundauffassung ist die gleiche im Überlebendigen der Bewegung bei Vernachlässigung der Artikulation und der Proportionen, wie in der andeutenden Stoffcharakteristik. Hier wie dort gewinnt der Blick zuletzt durch Ausbohrung der Augensterne eine stechende Schärfe. Die völlige Auflösung des antiken Reliefstiles und seiner dekorativen Funktion ist das in der zweiten Gruppe besonders klar zutage liegende Endergebnis. Darstellungen wie z. B. die Flucht nach Ägypten an der Mindener Pyxis muten mehr wie gravierte Zeichnung an. Es kann nicht zweifelhaft sein, daß die treibende Kraft dieser das 5. Jahrhundert beherrschenden Stilentwicklung von der wachsenden Beteiligung der semitischen Rasse am christlichen Kunstschaffen herkommt. Der orientalische Geschmack hat auch das Überhandnehmen der repräsentativen Frontalität in der Darstellung der Aktion gefördert, wenngleich ihre tiefsten Wurzeln anderswo zu suchen sind (s. Schlußartikel).

So schonungslos auch das Schicksal mit der Kunstblüte des altchristlichen Orient aufgeräumt hat, — einige Reste hat es uns übrig gelassen, aus denen wir erkennen, daß ein gleichartiges Kunstwollen auch die Entwicklung syrisch-palästinensischer Steinplastik bestimmt hat. Vor allem muß ein oft hin und her geschobenes Denkmal, dessen Entstehung in diesem Kunstkreise neuerdings durch eine sorgfältige Einzeluntersuchung gesichert wurde [100]), endlich den ihm zukommenden hervorragenden Platz in der

[100]) H. v. d. Gabelentz, Mittelalt. Plastik Venedigs. Leipzig 1903, S. 1 ff. Um hier mit Reil, a. a. O. S. 73 abendländische Einflüsse zu erkennen, reichen die Beziehungen zum Cambridge-Evangeliar nicht aus, es müßte denn bewiesen sein, daß letzteres keine altchristlich-orientalische Tradition enthält, was a. a. O. S. 77 nicht einmal angenommen wird.

kunstgeschichtlichen Betrachtung erhalten. In den vier Ciboriumssäulen des Hochaltars von S. Marco besitzen wir einen zusammenhängenden neutestamentlichen Bilderzyklus der syrischen Reliefplastik, dem unverkennbar eine Illustration der in Palästina erwachsenen apokryphen Evangelienliteratur einschließlich der Marienlegende, wenngleich nach älteren uns verlorenen Redaktionen[88]), zugrunde liegt. Das in je neun Zonen umlaufende Nischenmotiv, dem sich die Szenen fügen müssen, verbindet die Reliefsäulen schon äußerlich sowohl mit den Säulensärgen wie mit den Pyxiden, weisen doch diese beginnend mit der ältesten in Berlin (s. o.) öfters eine Arkadenreihe als traditionelle Hintergrundsarchitektur auf. Das vereinzelte Auftauchen einer solchen Nischenfolge im Typus der Lahmenheilung in jener Sarkophagklasse (s. S. 208) wird man nun vielleicht doch nicht mehr ausschließlich als Lokalbezeichnung auffassen dürfen. Und wie mehrfache ikonographische Beziehungen der Säulenreliefs zu den Pyxiden festgestellt worden sind [101]), so fehlt es ihnen auch nicht an charakteristischen Motiven aus dem Typenschatz der Sarkophage. Die Füllung der Wasserkrüge beim Weinwunder, der Ziehbrunnen der Samariterin, die Sitzweise Marias in der Geburtsszene und nicht am wenigsten das Christuslamm, das hier sogar den Gekreuzigten vertritt, obwohl bereits die Schächer das Kreuz umgeben, sind die auffälligsten Bindeglieder. Dagegen zielen Neuerungen wie das Reiten nach Frauenart beim Einzug in Jerusalem, die Höllenfahrt Christi, sein Greisentypus in der Majestas, die Tetramorphe u. a. m. schon auf die spätere byzantinische Ikonographie hin. Und so erscheint auch die künstlerische Auffassung fortgeschritten, und zwar ganz im Sinne des Figurenstiles der Pyxiden, mit denen der jugendliche, von halblangem Haar umkränzte Christuskopf und der auf gleiche Weise (nämlich durch Ausbohrung des Augensterns) verdeutlichte eindringliche Blick diese Alabasterreliefs noch enger verknüpft.

Die schon auf den Säulensarkophagen (z. B. Lat. Nr. 125) anklingenden heftigen Bewegungsmotive (s. S. 218) sind manchmal sogar mittels unmöglicher Körperverdrehung zur äußersten Lebendigkeit gesteigert, der Ausdruck bei der Gefühlsäußerung, wie bei Sinnesempfindungen (Blendung, Nasezuhalten u. a. m.) individualisiert. Über dem Streben nach charakteristischer Wiedergabe des Innenlebens durch die Gesamtwirkung der Gestalt geht aber das Verständnis ihres organischen Zusammenhanges leicht verloren. In der Gewandbehandlung führt dieser Naturalismus zu schlichter Andeutung des Stofflichen unter Verzicht auf jede dekorative Faltenbildung, wie vor allem auf den Pyxiden der zweiten Gruppe (s. o.). Da die Säulen von S. Marco wahrscheinlich durch die Kreuzzüge nach Venedig gelangt sind, dürfen wir nach alledem in ihnen

---

[101]) v. d. Gabelentz, a. a. O. S. 26 ff. und Reil, a. a. O. S. 49.

Erzeugnisse auf den Boden Palästinas verpflanzter antiochenischer Kunst sehen. Nach der wenig fortgeschrittenen Individualisierung der Köpfe sind sie ungefähr gleichzeitig mit den stilverwandten Pyxiden (so z. B. des Museo civ. in Bologna), also wohl noch in die erste Hälfte des 5. Jahrhunderts, anzusetzen. In ihrem Hochrelief erhält sich gleichwohl noch die Reliefauffassung der Säulensarkophage.

Aber auch jenes allmähliche Zurücksinken des Reliefs in die Grundfläche bis zum zeichnerischen Verfahren der Pyxiden (z. B. auf der Mindener in Berlin) läßt sich noch in der Marmorplastik an der Arbeit eines syrischen Steinmetzen in einem anderen Kunstkreise beobachten. Der heute in Konstantinopel befindliche Ambon von Saloniki mit der typisch palästinensischen Doppelszene der Magierhuldigung und der (abgekürzten) Hirtenanbetung und einer thronenden Maria, die als »Kathedra« das Kind wie auf der Muraneser Tafel vor sich hält, verdankt zwar seine Ornamentik einer prokonnesischen Werkstatt, alle figürlichen in ungleichmäßiger Reliefschichtung durchgeführten Motive aber tragen den reinsten syrischen Stilcharakter des 5. Jahrhunderts an sich [102]).

Ungleich mehr hellenistische Tradition bewahrt das neuerdings mit Recht als altchristlich-orientalische Arbeit angesprochene Reliefbild der Geburt Christi in S. Giovanni Elemosinario in Venedig (v. d. Gabelentz, a. a. O. S. 148 m. Abb.), dessen Terrassenlandschaft uns die Entstehung des byzantinischen Kollektivtypus dieser Szene begreiflich macht und so weit zurückzuverfolgen erlaubt. Und weitere Überbleibsel dieser handwerksmäßigen, den kleinfigurigen Maßstab bevorzugenden syrischen Marmorbildnerei, deren erfindungsreiche Frische doch den Mangel einer folgerichtigen formalen Kunstentwicklung niemals überwunden hat, lassen sich noch mehrfach in weitem Umkreise, vor allem in Venedig, nachweisen [103]). Im Bunde mit der leichteren Schwestertechnik der Schnitzerei in Holz und Elfenbein [104]), in deren Gefolge sie sich wohl selbst be-

---

[102]) Vgl. die photographischen Reproduktionen bei Duchesne et Bayet, Mémoire sur une Mission au Mont Athos. Paris 1876.

[103]) Von G. Swarzenski, Kunstgesch. Anzeigen 1904, S. 42 wurde schon der Türsturz des Nordportals von S. Marco als solche angesprochen. Hierher gehören ferner: ein an der Fassade von S. Giovanni e Paolo eingemauertes Relief, das Daniel in der Löwengrube darstellt, das im 14. Jahrhundert ergänzte (und daher von v. d. Gabelentz, a. a. O. S. 213 verkannte) Opfer Abrahams, sowie das Relief mit dem Christuslamm auf dem apokalyptischen Thron (a. a. O. S. 125) an der Nordseite von S. Marco, aber auch das Relief der Anbetung der Hirten aus Carthago in den Musées et Coll. d'Algérie et de la Tunisie. R. P. Delattre, Le Musée Lavigerie à Carthage. 1900, pl. I.

[104]) Es bedarf kaum besonderer Hervorhebung, daß auch die Holztür von S. Ambrogio als syrische Arbeit anzusehen ist, wenngleich ihren Reliefs wohl eine Miniaturenfolge alexandrischer Tradition zugrunde liegt; die Ursprungsfrage hätte schon bei ihrer

findet, hat sie die vermehrten und reicher ausgestalteten Typen der christlichen Ikonographie überallhin getragen. Was in Palästina an neuen symbolischen Kompositionen entstand, lernen wir zumeist auf ägyptischem oder anderem fremden Boden, sowie aus kunstgewerblichen Erzeugnissen [105]) kennen und können nur so von dem schöpferischen Reichtum der christlichen syrischen Kunst eine annähernde Vorstellung gewinnen. So behält Syrien noch durch das ganze 5. Jahrhundert die Führung, nur daß sich der Schwerpunkt des Kunstkreises mehr und mehr nach Jerusalem verschiebt.

Wie haben die anderen Kunstzentren sich mit diesem Einfluß auseinandergesetzt?

Die Entwicklung der alexandrinischen Kunst im nachkonstantinischen Zeitalter erscheint auf den ersten Blick dunkel, lichtet sich aber, wenn man sich ihr von der koptischen Kunst her nähert. Strzygowski, der diesen Weg beschritten hat, ist auf ihm nur nicht ganz durchgedrungen. Gleichwohl hat niemand das Wesen des koptischen Stils so richtig erfaßt wie er, und seine Denkmäler so klar gesichtet [106]). Er hat erkannt, daß derselbe aus der Umsetzung der raffinierten spätgriechischen Kunstformen Alexandrias in die dem Hinterlande gewohnte Anschauungsweise entsteht und seinen Anfang nicht erst in der christlichen Kunst nimmt. Allerdings kommt dabei weniger die Einwirkung altägyptischer Technik und Stilisierung in Betracht als die ganz anders gerichtete künstlerische Einbildungskraft der Kopten, die das im eignen Rassenideal Erschaute in die ihr fremden Typen hineinträgt. Jener erste Einfluß wirkt stilbildend nur in einer, allerdings sehr bedeutenden, alexandrinischen Werkstätte, welche nicht bloß die von Strzygowski mit bestem Recht dorthin verwiesenen kaiserlichen Porphyrsarkophage, sondern auch Statuen der Kaiser fertigte, und zwar vorzugs-

---

Bekanntmachung durch A. Goldschmidt, Die Kirchentür des hl. Ambrosius, Straßburg 1902, aufgerollt werden sollen.

[105]) Zu den Elfenbeinschnitzereien kommen die sich (z. T. durch neuere Funde in Syrien) mehrenden Silberarbeiten hinzu, die ich mit Lauer, Mémoires et Mon.Fond. Piot. 1906, XIII, p. 229 ff. größtenteils der syrischen Kunstindustrie zurechne. Eine frühe antiochenische Arbeit vertritt unter ihnen das Reliquiar von S. Nazaro in Mailand, den älteren Pyxidenstil (des 5. Jahrhunderts) in merkwürdig unvermitteltem Nebeneinander mit traditionellen hellenistischen Typen der Seegottheiten der Brautkasten der Projecta im Brit. Museum (O. M. Dalton, a. a. O. Nr. 304), den spätesten Stil die Stroganow'sche Schale mit der Kreuzeswacht der Engel. Dagegen möchte ich die in den Besitz von J. P. Morgan übergegangenen cyprischen Silberschalen mit ihrem eklektischen Stil eher mit Dalton, Archaeologia vol. LX, 1 ff. für byzantinische Erzeugnisse halten.

[106]) Strzygowski, a. a. O. S. 73 ff. und in der Einleitung zum Cat. gén. des antiquit. égypt. du Musée du Caire. Koptische Kunst. Vienne 1904. Seiner mustergültigen Klassifizierung der Denkmäler bin ich bei der Bearbeitung des Berliner Katalogs gefolgt und nur in Fragen der Datierung öfter zu etwas späteren Ansätzen gelangt.

weise bei den letzteren [107]). Dagegen bezeichnet der Verlust natürlicher Ponderation und die Verdrängung freier Gewandbehandlung durch den Faltenschematismus, sowie die allmähliche Verflachung des Reliefs in den koptischen Bildwerken zwar ein Zurückfallen in primitives Kunstwollen, aber nicht gerade in den durchgebildeten altägyptischen Stil. Eine Rückwirkung der Hinterlandskunst auf die christlich alexandrinische ist nicht ausgeblieben, der Gegensatz zwischen beiden aber hat sich nie ganz verwischt.

Schon Strzygowski hat hervorgehoben, daß die koptische Kunst an eignen christlichen Typen ziemlich arm ist. Aus Alexandria hat sie anscheinend nur die Orans aufgenommen. Die Beliebtheit dieses Typus auf den Grabstelen im Fajum beweist, daß die Beziehung der altchristlichen Personifikation des Gebets (s. Rep. f. Kunstwiss. 1911, S. 302 ff.) auf einzelne weibliche Verstorbene nicht etwa erst in Rom, sondern schon im alexandrinischen Kunstkreise eingetreten ist, was ihre frühe Verallgemeinerung erklärt. Männliche Oranten bleiben auch auf den Stelen vereinzelt. Schwerlich läßt sich aber das Verhältnis umkehren [108]), da die überall verbreitete christliche Gebetsstellung nicht aus einem besonderen ägyptischen, sondern aus dem antiken Gestus durch Differenzierung entstanden ist. Die Mehrzahl ihrer christlichen Gestalten verdankt aber die koptische Plastik sichtlich erst dem Vordringen des palästinensischen Einflusses. Und es ist kein Zufall, daß uns die Engelwacht am Golgathakreuze, der Apostel oder Evangelist mit dem Buche, die schwebenden Engel, welche das Brustbild Christi oder das Kreuz im Kranze tragen, Kompositionen, an deren Ursprung aus Syrien so wenig ein Zweifel bestehen bleibt, wie an der Umdeutung der Sieges-

---

[107]) Strzygowski, Orient oder Rom, S. 75 ff. und Beitr. zur Alten Gesch. hsgb. von C. F. Lehmann. 1902, II, S. 105. Die zwischen Alexandria und Byzanz bestehende Verbindung haben neuere Fundstücke bestätigt; Beschr. d. Bildw. 2. Aufl. III, 1, Nr. 1624/5. Bei der Zurückschiebung des Sarkophags der hl. Helena ins 2. Jahrhundert hat Riegl, a. a. O. I, S. 90 ff. über der gleichartigen Reliefauffassung die feineren Unterschiede in dem Verzicht auf jede Terrainangabe und der härteren Artikulation der Gestalten übersehen. Der ägyptisierende Einfluß ist bei dem Figurenpaar von S. Marco und der Büste von Athribis unleugbar; den vermeintlichen Pantokrator des Museums in Kairo kann ich freilich auch nur für eine Kaiserliche Porträtstatue ansehen; vgl. Strzygowski, Cat. gén. etc. Nr. 7256/7 und über diese alexandrinische Schule im allgemeinen L. Passy, Soc. nat. des antiquaires. Centenaire 1804—1904, p. 377.

[108]) Wie Strzygowski, Eine alexandrinische Weltchronik. Denkschr. d. K. Akad. d. Wiss. in Wien. Phil.-Hist. Kl. 1905, S. 156 ff. vermutet. Aber das schon Tertullian bezeugte Ausbreiten der Arme ist nach Angabe von Ägyptologen nicht als spezifisch ägyptische Gebetstellung anzusehen, dringt vielmehr erst in späte Denkmäler ein; vgl. Ausführl. Verz. d. ägypt. Altert. Berlin 1899, S. 337, Nr. 2132. Wohl aber erscheint die abweichende Haltung der zurückgelegten Hände vor der Brust, wie sie z. B. die Euche in El Bagâuat aufweist, schon in Denkmälern des Neuen Reiches belegt; vgl. a. a. O. S. 158 N. 2276.

göttin zum Engel auf syrischem Boden, vorwiegend in Holzschnitzereien begegnen [109]). Immerhin liegen für die Umsetzung solcher Typen in die koptische Steinplastik ausreichende Belege vor [110]). In späteren Wiederholungen —, gelegentlich aber auch schon in Arbeiten der Holzschnitzerei erfahren sie eine ganz ähnliche Verbildung wie die mythologischen Figuren alexandrinischer Abstammung, so z. B. die von Engeltrabanten umgebene Gottesmutter mit dem Kinde auf den Knieen im Museum zu Kairo (Strzygowski, a. a. O. Nr. 8758). Daß der altehrwürdige Ikonentypus der Hodigitria, wie Strzygowski annimmt, in Ägypten geschaffen sei, bleibt angesichts dieser Verhältnisse mindestens fraglich, wenngleich sich nicht bestreiten läßt, daß die Beschränkung des Gebetsgestus auf die rechte Hand auf koptischen Stelen bei der Mutter, die das Kind im linken Arm hält, vorkommt [111]). Andrerseits ist kaum zu bezweifeln, daß die christliche Kunst Ägyptens Palästina bereits gewisse Typen geliefert hat, — so vor allem die säugende Gottesmutter (vgl. Rep. f. Kunstwiss. 1911, S. 297), welche ebenfalls auf den Grabstelen ihre Parallelen hat (vgl. Beschr. d. Bildw. III, 1, Nr. 79). Bei einem zweiten, völlig sicheren Beispiel haben wir es schon mit einer der Neuschöpfungen zu tun, welche die alexandrinische Kunst in Umbildung und Umdeutung altägyptischer Göttergestalten hervorgebracht hat. Bei dem auf dem Löwen und Basilisken stehenden Christus, für den sicher ein Horustypus das Vorbild abgegeben hat [112]), beginnt also der umgekehrte Assimilationsprozeß, wie bei den hellenistischen Motiven des koptischen Stils, und zwar schon innerhalb der christlichen Kunst. Wenn derselbe uns aber auf ravennatischen Sarkophagen wieder entgegentritt, so geschieht das auf dem Umwege über Palästina (s. u.). Den gleichen Vorgang der Aneignung ägyptischer Typen hat Strzygowski für den Reiterheiligen und den heiligen Krieger nachgewiesen. Allerdings ist das Prototyp des ersteren in den römischen Gigantenreitern

---

[109]) Vgl. Beschr. d. Bildw. usw. III, 1, Nr. 253/4 und Strzygowski, Cat. gén. Nr. 8775/6. Syrische Gegenbeispiele bieten die Holztür von S. Ambrogio und Steinreliefs; vgl. Goldschmidt, a. a. O. Taf. I und die von mir a. a. O. gegebenen Belege. Auch die Nike als Vorbild des Engels mit emporgehaltenem Porträtschild zählt hierher; Strzygowski, Hellenist. u. Kopt. K. S. 7 ff. und Orient oder Rom, Taf. I.

[110]) Vgl. die Türpfeiler von Daschlug bei Strzygowski, Hellenist. u. Kopt. K. usw. S. 40 Abb. 25 und die sogenannte Kathedra des hl. Marcus in Venedig, neben deren apokalyptischen echt syrischen Motiven das altägyptische Symbol des Wassers, die Zickzacklinie, steht, bei A. Pasini, Il Tesoro di S. Marco, t. LXIX.

[111]) Strzygowski, Eine alex. Weltchron. usw. S. 159, Abb. 15. Daß aber die Beziehung dieser Gebärde der Mutter auf das göttliche Kind eine Folge der Nachahmung solcher Bildwerke ist, bleibt unwahrscheinlich, eher ist wohl der Ikonentypus hier nachgebildet worden.

[112]) Beschr. d. Bildw. usw. III, 1, Nr. 1249 mit Literatur; vgl. auch Leclercq bei Cabrol, Dict. d'archéol. chrét. et de liturgie II, c. 511 ff. (Basilisque).

zu erkennen, aber Überwinder des Bösen im weitesten Sinn ist diese Gestalt jedenfalls auf Grund ägyptischer und gnostischer Vorstellungen geworden [113]. Wenn auch Konstantin der Große als Drachentöter dargestellt worden ist, so ist doch diese Auffassung für ihn nicht bezeugt, vielmehr die des Kriegers zu Fuß. Und wäre sie es, so braucht er darum noch nicht das Vorbild aller christlichen Reiterheiligen gewesen zu sein. Daß der Typus in der koptischen Kunst ungeheure Verbreitung gewonnen hat, gibt andrerseits noch keinen hinreichenden Grund, ihr den Schöpfungsakt selbst zuzuschreiben. In Alexandria wird auch der wachende heilige Krieger aus dem Grabeswächter Anubis oder Horus hervorgegangen sein [114]. Hatte doch der berühmteste Krieger- und eigentliche Nationalheilige des christlichen Ägyptens, Menas, seine Kultstätte nur anderthalb Tagereisen von dort in der libyschen Wüste. Die Hinterlandskunst hat also wohl auch diesen Typus erst von Alexandria empfangen und vervielfältigt. Und ebenso dürfte die übrige christliche Kunst beide Typen der alexandrinischen zu verdanken haben.

Die Lösung des Rätsels der Aachener Domkanzel durch Nachweis der beiden eben behandelten Typen und damit der alexandrinischen Herkunft ihrer Elfenbeinreliefs gehört zu den glücklichsten und sichersten Ergebnissen der Forscherarbeit Strzygowskis. Außer der unverkennbaren koptischen Stilfärbung ist aber, besonders in den Frauentypen der zugehörigen Isis und der ihr verwandten Panthea (Paris), noch ein anderes für die Beurteilung der spätalexandrinischen Kleinplastik wesentliches Stilelement damit gegeben. Sie bezeugen, daß in ihr selbst auf dieser Entwicklungsstufe d. h. etwa im 6./7. Jahrhundert, der dekorative Faltenwurf der Antike in manierierten Formen fortlebt. Sehen wir uns nun unter den älteren Elfenbeinreliefs nach antikisierenden Stücken um, so stellt in dieser Beziehung den stärksten Gegensatz gegen die streng stoffliche Gewandbehandlung der Lipsanothek von Brescia und der syrischen Schnitzereien bis zu den Pyxiden herab das aus dem Ende des 4. Jahrhunderts herrührende Hochzeitsdiptychon mit den Inschriften, »Symmachorum« und »Nicomachorum« dar. Es mutet uns in seiner linienreinen Schönheit wie die Kopie eines hellenistischen Reliefbildes an. Die erwünschte Bestätigung dafür, daß wir es als Arbeit eines alexandrinischen Schnitzers ansehen dürfen, ergibt sich aber aus dem Vorkommen ähnlicher, wenngleich flüchtig und weniger reich ausgeführter verhüllter weiblicher Profilgestalten auf den aus den Schutt-

---

[113]) Strzygowski, a. a. O. S. 25 ff. und 31. Das Horusrelief des Louvre und die Salomoamulette sind aus der Entwicklung nicht auszuschalten; vgl. die Belege Beschr. d. Bildw. usw. III, 1, Nr. 436/7, 827—29, 1120. Der Beziehung des Diptychon Barberini auf Konstantin d. Gr. kann ich hingegen aus stilkritischen Gründen (s. u.) nicht zustimmen.

[114]) Strzygowski, a. a. O. S. 34 ff.

hügeln in der Umgebung von Alexandria hervorgezogenen und wieder zuerst von Strzygowski gewürdigten Beinschnitzereien [115]). Sodann stoßen wir auf den mehr dem Zeitgeschmack des 5. Jahrhunderts für schwere Proportionen entsprechenden Diptychonflügel von Monza (Venturi, a. a. O. I, p. 392, Fig. 358) mit der Darstellung eines (christlichen?) Philosophen und einer Muse (s. Rep. f. Kunstwiss. 1911, S. 308 ff.), auf dem das Linienspiel des Mantels bereits deutliche manieristische Neigungen verrät. Daß aber die christliche Elfenbeinschnitzerei Alexandrias diesen Manierismus noch weiter ausgebildet hat, bestätigen die beiden Flügel des Lorscher fünfteiligen Diptychons, von denen der eine den langlockigen jugendlichen Christus auf dem Löwen und Basilisken stehend zeigt. Denn diese karolingischen Kopien setzen ein alexandrisches Vorbild voraus [116]). Die zugehörige Marientafel aber trägt einen in denselben Stil übertragenen palästinensischen Ikonentypus (bzw. seine Kopie). Wenn nun der Einfluß Palästinas auch die alexandrinische Kleinkunst getroffen hat, so werden wir Denkmäler, die syrische Typen in gleichartiger Stilisierung tragen, dorthin verweisen dürfen und den etwas verschwommenen Begriff des Syro ägyptischen in strengerer Bedeutung auf sie zu beschränken haben. In erster Reihe steht hier, wie schon Ainalow gezeigt hat, die Maximianskathedra, deren Evangelistengestalten trotz solcher Abstammung manche dekorativen Faltenmotive aufweisen und in deren neutestamentliche Flachreliefs die palästinensische Ikonographie hineinspielt [117]). Als weiteres wesentliches Merkmal unterscheidet die Reliefbilder der Kathedra, zumal die kräftiger herausgearbeiteten des Josephlebens, eine ungleich besser artikulierte Gestaltenbildung, in der, wie beim Monzeser Philosophen, antike Freude an schwellenden Muskeln und wohlproportionierten Gliedern mitspricht, während von impressionistischer Auffassung der Bewegung nichts zu spüren ist. Diese sorgfältigere Durchbildung der Figuren erlaubt aber auch, einzelne Pyxiden derselben Schule zuzuteilen, besonders wenn sie zugleich im Gegenständlichen nähere Beziehungen zu Ägypten erkennen lassen [118]). Bei allen

---

[115]) Vgl. Beschr. d. Bildw. usw. III, 1, Nr. 366/7 und das o. a. Diptychon bei Molinier, Hist. d. arts appl. à l'Industrie. Les ivoires, p. 43; Venturi, a. a. O. I, p. 384 und 389, Fig. 354/5.

[116]) Vgl. R. Kanzler, Collez. dei pal pontifici. Gli Avori della Bibl. Vat. Roma 1903, t. IV und Graeven, Byz. Zeitschr. 1901 und Jahrb. d. Kgl. Pr. K.-Samml. 1900, S. 75 ff.

[117]) Ainalow, a. a. O. S. 101 ff. (bzw. Rep. f. Kunstwiss. 1903, S. 45); Strzygowski, Journ. of Hell. Stud. 1907, p. 117 hat m. E. keine ausreichenden Gründe für die Zuweisung der Kathedra an Antiochia beigebracht.

[118]) z. B. die Menaspyxis des Brit. Mus., die Josephpyxis der Samml. Basilewski (Eremitage) und ein Bruchstück aus demselben Darstellungskreise in Berlin; Dalton, a. a. O. No. 298, pl. 10 u. Cat. of the iv. carv. Nr. 13, pl. VIII; Garrucci, a. a. O. t. 439; Vöge, Beschr. d. Bildw. usw, 2. Aufl.; Die Elfenbeinbildwerke, No. 4, Taf. III. Eine eingehende Nachprüfung des Gesamtmaterials würde vielleicht diese Gruppe noch vermehren.

diesen Stücken ist nicht zu verkennen, daß die Motive und Typen der syrischen Kunst entstammen, — alexandrinisch ist nur ihre organischere Durchbildung. Der jüngeren christlichen Kunst Alexandrias fehlt es, dürfen wir nunmehr aussprechen, so wenig an ausgeprägter Eigenart wie der koptischen Bastardkunst. Kosmopolitische Bedeutung hat sie zwar nicht gewonnen, wie die syrische, doch hat sie gelegentlich noch auf das Abendland, vor allem aber auf Byzanz eingewirkt (s. u.).

Byzanz hat Strzygowski als das große Sammelbecken bezeichnet, in das die Kunstschöpfungen des gesamten christlichen Orients einströmen. Dagegen ist nichts einzuwenden, nur darf man nicht übersehen, daß sie nicht unverschmolzen und ohne fortzuzeugen darin liegen bleiben. Bei allem Eklektizimus, dessen Spuren sich in der byzantinischen Kunst nie ganz verwischt haben, macht sie schon in altchristlicher Zeit eine lebendige Entwicklung durch, wie sie nur durch selbsttätige Kräfte bewirkt werden kann [119]).

In Byzanz entfaltet sich schon unter Konstantin dem Großen eine auf das profane Stoffgebiet der kriegerischen und höfischen Staatsaktionen gerichtete rege Kunsttätigkeit. Obgleich wir sie in der monumentalen Malerei nur aus späteren Überbleibseln kennen, ist mit Recht diese Profankunst von Millet als richtunggebend für die byzantinische Stilentwicklung angesehen worden [120]). Ihr Wesen wird uns sogar in der Plastik verhältnismäßig früh klar, besonders wenn wir die Vorstufen der wenigen erhaltenen oder noch mittelbar faßbaren byzantinischen Denkmäler berücksichtigen. Ihr Reliefstil setzt nicht etwa die letzte Phase lokalrömischer Triumphalplastik aus der Severerzeit fort, wo auch immer diese ihren Ursprung haben mag, sondern wächst aus einer antiochenischen Schule hervor, deren Anfänge bis in Diokletians Epoche zurückreichen, — nämlich bis zu dem bisher kaum beachteten, ganz und gar unrömischen Triumphbogen des Galerius in Saloniki, vgl. [121]). Daselbst finden wir neben einzelnen typischen Kompositionen der offiziellen Staatskunst, wie dem Opfer der beiden Kaiser und der Pietas Augustorum (a. a. O. pl. VIII), die durch Münzen und Medaillen überall Eingang gefunden hatten, eine weit größere Anzahl von Reliefbildern, welche unverkennbare Anklänge an die altorientalischen Bilderchroniken und dabei eine ganz eigenartige malerische oder vielmehr zeich-

---

[119]) Strzygowski, Byz. Denk. III, S. XI ff.; vgl. dagegen Diehl, Manuel d'art byz. 1910, p. 124 ff.

[120]) Millet bei Michel, Hist. de l'art. I. p. 177 ff.

[121]) Vgl. die Hinweise in Anm. 54 und Kinch, a. a. O. p. 7, 12 und 43 ff. Die Unkenntnis dieses Denkmals macht sich besonders in Riegls Untersuchung geltend. Es bestätigt mit seinen griechischen Inschriften und Stileigentümlichkeiten, was Strzygowski, Jahrb. d. Kgl. Pr. K. Samml. S. 326 über die vorbildliche Bedeutung der Seleukidenkunst gesagt hat.

nerische Reliefauffassung haben. Vielfach stecken die in mehrfachen Deckungen übereinander geschichteten Gestalten geradezu im Stein und lösen sich von diesem und voneinander nur durch den »optischen Kontur« (Riegl, a. a. O.). Hier entspringt die Methode der Häufung flacher Silhouetten und des laufenden Bohrers, die wir dann an den von Riegl so fein analysierten Reliefs des Konstantinsbogens auf Hochrelieftypen im Sinne ihrer Rückbildung in ein optisches Flachrelief angewandt sehen, und zwar noch entschiedener in der Szene der Ansprache als in der Largitio. Wie die Einschachtelung der Figuren in einen Architekturrahmen bei der letzteren in dem Hebdomadenbild der Lipsanothek von Brescia (s. S. 220) ein Gegenbeispiel findet, so berühren sich die beiden Schlachtbilder einerseits mit den christlichen Sarkophagen (s. S. 210), andrerseits, wenn auch weniger nah, mit assyrischen Kriegsbildern. So macht denn dieser Stil auch von dem orientalischen Kunstmittel der senkrechten Staffelung neuen Gebrauch. Über Nicomedia —, bietet doch das benachbarte Nicäa sehr beträchtliche Überreste von Triumphalreliefs, — mag er zuerst nach Byzanz verpflanzt worden sein. In den Sockelreliefs des großen Obelisken im Hippodrom aus der Zeit des Theodosius [122]) aber hat er bereits eine Klärung in griechischem Geiste durchgemacht. Baut sich hier die Komposition noch ungleich kühner in mehreren Plänen nach dem in Konstantinopel vollendeten System der umgekehrten Perspektive auf, durch das auch die untersten Reliefstreifen mit der Szene der Aufrichtung des Denkmals und den Zirkusszenen in optische Beziehung zu dem Bilde gesetzt werden, und wird dadurch eine einzigartige Übersichtlichkeit der figurenreichen Komposition erzielt, so werden die Gestalten selbst sogar mit Hilfe von Verkürzungen unter feinster Berechnung der Beleuchtung einem noch entschiedeneren, aber vortrefflich abgestuften Flächenabbau unterworfen. Bei fast fehlerlosen Proportionen aber sind sie ganz der alltäglichen Erscheinung nachgebildet mit weitgehender Individualisierung auch der Nebenfiguren und auf einfache Stoffcharakteristik gerichteter Gewandbehandlung. Mit einem Wort, der syrische Impressionismus ist durch einen strengeren und stilsicheren Realismus völlig assimiliert.

Die Stilwandlung der altbyzantinischen Profanplastik weiter zu verfolgen, erlauben uns die Consulardiptychen. Daß man wiederholt versucht hat, von ihnen bei der Sonderung der Elfenbeinreliefs überhaupt auszugehen unter der scheinbar selbstverständlichen Voraussetzung, daß sie als ge-

---

[122]) Die keineswegs zwingend begründete Ansicht von A. J. B. Wace, Journ. of Hell. Stud. 1909, p. 63 ff., daß die Reliefs einer älteren Zeit gehören, vermag ich nicht zu teilen. Ihr Stil entspricht durchaus dem des Madrider Silberschildes; Venturi, Storia etc. p. 497, Fig. 438. Zur Komposition vgl. Kunstwiss. Beitr. A. Schmarzow gewidm. S. 14 ff. Die Ähnlichkeit der kaiserlichen Frauentracht aber mit der des Kaisers besteht auch später fort.

schlossene Gruppe die stadtrömische Kunstübung vertreten [123]), war ein verhängnisvoller Irrtum. Nachdem wir auf anderem Wege die syrische und die alexandrinische Richtung geschieden haben, ist nicht mehr zu verkennen, daß in ihnen beide und noch ein drittes Element zusammenfließen. Aber auch abgesehen davon, liegt die Annahme näher, daß die oströmische Kapitale mit ihrem politischen und kulturellen Übergewicht die Typen der Beamtenporträts geschaffen und auch Rom geliefert habe. Finden wir sie doch bereits in den Kaisergestalten des Chronographen von 354 vor [124]). Aus der Tatsache, daß das einzige aus dem 6. Jahrhundert erhaltene weströmische Diptychon des Orestes (530 n. Chr.) den nächstvorhergehenden oströmischen des Magnus, Anastasius und Areobindus in der Komposition wie in der Stilisierung durchaus entspricht, ergibt sich für das 5. Jahrhundert der Rückschluß, daß wir in den weströmischen vollen Ersatz für die fehlenden des Ostreichs besitzen. Bestätigt wird er zum Überfluß durch die ganz gleichartige Auffassung des Consuls Ardabur Aspar (477) auf seinem Silberschild [125]) und durch innere Gründe. Die früheste Phase scheint noch das Diptychon des römischen Stadtvikars Probianus zu veranschaulichen, das seine mit der Trivulzitafel übereinstimmende Figurenverteilung (s. S. 222) wohl den Kompositionsprinzipien eines syrischen Schnitzers verdankt. Die in wachsendem Abstande nachfolgenden Porträtgestalten des Felix (428 n. Chr.), Asturius (449), Lampadius (480?), Boethius (483) aber verraten einen immer herber werdenden Realismus mit absichtsvoller Betonung des Plumpen und Häßlichen. Darin bricht offenbar recht eigentlich das byzantinische Kunstwollen durch. Und gleichzeitig entwickelt sich jene charakteristische Verbindung der repräsentativen Hauptgestalt mit dem kleinfigurigen Nebenbilde des Zirkusspiels im perspektivischen Gegensinne, wie sie bereits am Reliefsockel des großen Obelisken in der Steinplastik vorliegt (s. o.).

Im Anfang des 6. Jahrhunderts sind beide Elemente in ein festes Schema gebracht, das ihren räumlichen Zusammenhang noch deutlicher ausdrückt [126]). Zugleich macht sich jedoch ein Stilwechsel bemerkbar, indem ein bewußtes Streben, die Eleganz der Erscheinung eines Areobindus und seiner Nachfolger hervorleuchten zu lassen, Platz greift. Daß dieser

---

[123]) Zuletzt A. Haseloff, Jahrb. d. Kgl. Pr. K.-Samml. 1903, S. 54 ff. und ohne klare Präzisierung der Ursprungsfrage Sybel, a. a. O. II, S. 230 mit vollständiger Literatur.

[124]) Strzygowski, Die Kalenderbilder des Chronographen vom Jahre 354. I. Suppl. d. archäol. Jahrb. 1888, Taf. XXXIV/V.

[125]) Vgl. Venturi, a. a. O. I, p. 499, Fig. 439 und dazu etwa das Halberstädter oder das Diptychon des Asturius.

[126]) Vgl. meine Ausführungen in d. K. wiss. Beitr. A. Schmarsow gewidm. Leipzig 1907, S. 17 ff.

neue Geschmack, in dem wir bereits das Nahen des Justinianischen Zeitalters mit seiner gezierten Klassizität spüren, durch die Heranziehung alexandrinischer Schnitzer ins Leben tritt, wird um so eher glaubhaft, als auf einem Diptychon in Wien die typischen Begleitfiguren der Konsuln des 6. Jahrhunderts, das Alte und das Neue Rom, in selbständiger Wiedergabe koptische Stilmerkmale aufweisen [127]). Zu dieser jüngeren alexandrinisch-byzantinischen Gruppe gehört sichtlich auch nach seinem ganzen Stil das von Strzygowski auf Konstantin den Großen bezogene fünfteilige Diptychon Barberini als einziger noch vollständiger Vertreter einer offenbar für christliche Arbeiten, wie das verlorene Original der beiden Lorscher Flügel (s. o.), vorbildlichen Gattung [128]). Allein der altbyzantinische Realismus bricht selbst unter Justinian in dem Diptychon des Philoxenos wieder mit ungeschwächter Kraft durch und hat sogar hier in der Frauenbüste der Gerusia ohne jede Anlehnung an antike Typen eine eigenartige Personifikation geschaffen [129]).

Was sich von den übrigbleibenden Elfenbeinreliefs profanen oder christlichen Inhalts mit irgendeiner Gruppe der Konsulardiptychen berührt, kann ebenfalls als byzantinisch angesprochen werden. Mit den hochreliefartigen Darstellungen einer stehenden und einer sitzenden Kaiserin (in Florenz und Wien) aus dem 5./6. Jahrhundert ist auch das stilverwandte Trierer Elfenbein dahin zu rechnen, besonders wenn Strzygowskis bestechender Erklärungsversuch wieder aufgegeben werden muß, — wie auch am ehesten ein Byzantiner das ähnliche Stück im Louvre mit der Predigt des Marcus (oder Paulus?) inmitten einer Beamtenschar (in oder für Alexandria?) ausgeführt haben dürfte [130]).

Als vortreffliche byzantinische Arbeit im üppigen dekorativen Stil der frühjustinianischen Zeit wird ferner vor allem nach wie vor die Tafel

---

[127]) Vgl. Strzygowski, Hellenist. u. Kopt. K. usw. S. 49, Abb. 34 und 35.

[128]) Strzygowski, a. a. O. S. 29, Abb. 17. Ich muß jedoch Schlumberger, Mém. et Mon. Fond. Piot VII, 1900 zustimmen und erkenne in dem Kaiser am ehesten Justinian. Die Viktorien verraten den Stil des 6. Jahrhunderts. Auch trifft Graevens Bemerkung, daß der Feldherr die Statuette noch mit unbedeckten Händen trage, bei genauem Zusehen nicht zu.

[129]) Vgl. Molinier, a. a. O. p. 30, Nr. 26. Sonderbarerweise scheint noch niemand auf diese schon durch die Widmungsinschrift nahegelegte Deutung der Frauenbüste verfallen zu sein.

[130]) Strzygowski, a. a. O. S. 78/9, Abb. 54/5 und Orient oder Rom, S. 65 ff., dem ich nicht folgen kann. Die Überführung von Reliquien durch zwei Geistliche dürfte mehr als einmal vorgekommen sein. Eine Kaiserin, die das Kreuz trägt, kann nur Helena, der Kaiser demnach nur Konstantin sein (natürlich in späterer Auffassung). Ebensowenig kann ich mich darüber hinwegsetzen, daß die Nebenfiguren des Pariser Elfenbeins Beamtentracht haben.

im British-Museum mit dem zepterhaltenden Engel zu gelten haben [131]), die ein Bestreben, die syrische und alexandrinische Weise miteinander zu vermitteln, am deutlichsten im reichen Linienspiel des stofflich charakterisierten Mantels verrät. Mehr äußerlich vereint liegen beide Richtungen auf den Flügeln des Carranddiptychons nebeneinander. Und nur als Kopien im Stile und Format der Konsulardiptychen des 6. Jahrhunderts nach alexandrischen Vorlagen, wenn nicht als Übersetzung palästinensischer Ikonentypen in denselben, erscheinen mir die beiden Berliner Tafeln mit den Ansatzresten eines Monogramms, das auf Maximian als Besteller zurückschließen läßt, in ihrer äußerlichen Glätte und ihrem bis zum äußersten getriebenen, mit starken Verzeichnungen bezahlten Flächenzwang [132]).

Ebensoviele, ja noch mehr verschiedene Strömungen fließen in der christlichen Marmorskulptur Konstantinopels zusammen. Die syrische Richtung stößt hier mit einer älteren Schule zusammen. Zu den gesicherten Forschungsergebnissen Strzygowskis gehört der Nachweis, daß die byzantinische Plastik zuerst aus der kleinasiatischen hervorwächst. Es hat sich durch neuere Funde von Bruchstücken jener Sarkophagklasse im nordwestlichen Kleinasien immer mehr befestigt, deren einziges unzweifelhaft christliches und jüngstes Glied, das Christusrelief aus Psamatia im Berliner Museum, zu einem Eckstein der Kunstgeschichte geworden ist [133]). Eine Hauptwerkstätte ist darnach mit Strzygowski vielleicht in Kyzikos zu vermuten, aber andere Umstände, wie das frühe Vorkommen zugehöriger Prachtsärge im ganzen Süden (Sidamara, Konia, Seleukeia) und sogar in Italien (Rom, Florenz), scheinen wieder auf ein älteres Kunstzentrum diesseits der Dardanellen hinzuweisen. Der Stil der schönsten Arbeiten mutet wie pergamenische Tradition an. Am besten wird wohl die ganze Schule, die diesen tabernakelartigen Sargtypus hervorgebracht hat, vorläufig nach dem mehrfach festgestellten Material als prokonnesische bezeichnet. Vielleicht ist uns von ihr noch ein zweites christliches Stück, das sich dieser Denkmälerreihe nach der dazu stimmenden Angabe, daß es aus blaugeädertem Marmor hergestellt ist, sowie durch das Motiv der Hadestür an der einen Schmalseite und durch die anthropomorphe Deckelform anzuschließen scheint, im früher erwähnten Sarkophag von Salona erhalten (s. Rep. f. Kunstwiss. 1911, S. 308), wenngleich ihm der typische Akanthusdekor fehlt. Für das Berliner Relief aber hat sich als bedeutsamste neuere Beobachtung ergeben,

---

131) Dalton, Cat. of the ivory carv. etc. pl. VI und p. Nr. 11. Die von Strzygowski, Jahrb. d. Kgl. Pr. K.-Samml. 1904, S. 276 für antiochenischen Ursprung geltend gemachten Gründe halte ich nicht für ausreichend.

132) Vgl. Vöge, a. a. O. Nr. 2/3, Taf. II; Venturi, a. a. O. I, p. 148/9, Fig. 383/4.

133) Strzygowski, Orient oder Rom, S. 40, Taf. II und Beschr. d. Bildw. usw. III, 1, Nr. 26, sowie weitere Lit. bei Dalton, Byz. Art and Archäol. p. 128 ff.

daß das breitovale Christusrelief völlig einem schon für eine jugendliche Mantelfigur eines heidnischen Sarges (in Villa Colonna) gebrauchten Typus entspricht. So wird man es kaum unter das 4. Jahrhundert herabrücken dürfen.

Von seinen sämtlichen Vorgängern unterscheidet sich das christliche Bruchstück vor allem durch die an ihm bemerkbare stärkere Rückbildung des Hochreliefs. Darin macht sich anscheinend eine bereits in der Profanplastik (s. S. 233) nachgewiesene Neigung des byzantinischen Reliefstils bemerkbar. Das Eintreten syrischer Steinmetzen in die prokonnesische (bzw. byzantinische) Schule, wie es durch den Ambon von Saloniki belegt ist (s. S. 225), mußte eine parallele Entwicklung fördern. Für Konstantinopel selbst liefern neben einem geringwertigen Abrahamsopfer vor allem die beiden Säulentrommeln im Ottomanischen Museum den Beweis für das Eindringen einer den Ciboriumssäulen von S. Marco verschwisterten syrisch-palästinensischen Richtung [134]). Die im ganzen Mittelmeergebiet nachweisbaren Bruchstücke solcher weinlaubumsponnenen Säulen bestätigen die tatsächliche und häufige Verwendung einer schon am Bassussarge und einem anderen Säulensarkophag (Lat. Nr. 174) nachgeahmten architektonischen Zierform, nur sind die traditionellen Motive der Weinlese an den Konstantinopler Stücken durch eine Taufe Christi von fortgeschrittener ikonographischer Zusammensetzung u. a. christliche und profane Darstellungen ersetzt. Ihr frischer aber etwas flüchtiger Stil verrät alle Vorzüge und Mängel syrischer Art.

Das selbständige byzantinische Kunstwollen sehen wir erst in der Denkmälerklasse der ravennatischen Sarkophage mit Entschiedenheit durchbrechen, mögen sie nun als Erzeugnisse einer lokalen Kunstübung, in der dieselben Kräfte tätig waren, oder größtenteils als unmittelbar aus Byzanz dorthin verschlagene Zeugen dieser synthetischen Stilbildung anzusehen sein. Da sich mir schon wiederholt Gelegenheit geboten hat, mich ausführlicher über dieselbe auszulassen [135]), so genügen hier wohl ein paar Hinweise. Wenn in Ravenna die älteren Sarkophagklassen nur durch vereinzelte und fragmentarische Stücke vertreten sind, so ist das ein sicheres Anzeichen dafür, daß sein Denkmälerschatz einer jüngeren Zeit, d. h. eben seiner Blütezeit, angehört und zugleich eine andere Herkunft hat. Innerhalb desselben stehen sich anfangs zwei grundverschiedene Richtungen gegenüber. Als reinster Vertreter eines kleinasiatischen Typus von Säulensarkophagen mit gereihten einfigurigen Rundnischen ist der Sarg des Erzbischofs

[134]) Beschr. d. Bildw. usw. III, 1, Nr. 30 und Strzygowski, Byz. Zeitschr. 1892, I, S. 576 ff. und Taf. I. Vgl. zum Vorkommen der Weinlaubsäulen im allgemeinen St. Gsell, Atti del II congr. di archeol. crist. Roma 1902, p. 203 ff.

[135]) Rep. f. Kunstwiss. 1908, S. 279 und D. Lit.-Ztg. 1911, Sp. 677 ff.

Liberius (II. oder III.?) anzusehen, der noch das Christusideal des Reliefs von Psamatia (s. o.) bewahrt, als ausgeprägt syrisch-palästinensisches Hauptstück hingegen der Sarkophag der Pignatta —, neben dem andere an dem Christustypus (s. S. 222) Palmen u. a. m. die gleiche Abstammung erkennen lassen —, mit seinem ganz andersartigen Figuren- und Gewandstil, dessen verlorener Deckel wohl der tonnengewölbten orientalischen Form mancher jüngeren Denkmäler entsprach. Indem sich nun in den letzteren ein Stilausgleich vollzieht, nehmen die Gestalten mehr und mehr jenen grobschlächtigen, das Häßliche geradezu betonenden Charakter an, der auch auf den Diptychen des 5. Jahrhunderts die Oberhand gewinnt (s. S. 234) und offenbar im byzantinischen Zeitgeschmack seinen Ursprung hat. Die Vorliebe für gedrungene Proportionen ergreift sogar die Lämmergestalten auf den gleichzeitigen Kaisersärgen im Mausoleum der Galla Placidia. Zugleich aber schreitet die Umbildung des kleinasiatischen Hochreliefs und des isolierenden syrischen Reliefstils zum optischen Flachrelief bis zum äußersten, schon an den Stuckreliefs des Baptisteriums, die auch im Ikonographischen mit den Sarkophagen zusammengehen, erreichten Grade fort [136]). Daß die Entwicklung in Byzanz denselben Weg vollendet hat, bestätigt nicht nur das in prokonnesischem Marmor ausgeführte Petrusrelief aus Ajatzam (bei Sinope) im Berliner Museum, sondern auch ein Paar erst im hohen Mittelalter vom Bosporus nach Venedig verschleppter Sarkophage [137]). Auch anderweitige Bildtypen, wie z. B. die aus Konstantinopel herrührende, vermutungsweise von mir (a. a. O. S. 17, Nr. 28) als Entlarvung Benjamins gedeutete Darstellung in Berlin, werden einer gleichartigen Reliefbehandlung unterworfen. Die auf das Charakteristische und Häßliche gerichtete individuelle Stilisierung aber zeigt auch das eindruckvollste Überbleibsel altbyzantinischer Hochreliefplastik, die Evangelistenbüste im Ottomanischen Museum [138]).

Und ist die klassizistische Reaktion, welche wir auf den Diptychen

---

[136]) J. P. Richter, Die Mosaiken von Ravenna. Wien 1878, S. 17 hat schon die Verwandtschaft der Reliefauffassung mit dem Stil der Sockelbilder des Konstantinopler Obelisken erkannt.

[137]) Strzygowski, Jahrb. d. Kgl. Pr. K.-Samml. 1901, S. 26 ff. und Taf. I und meine Bem. dazu in der Byz. Zeitsehr. 1904, S. 572 und Beschr. d. Bildw. usw. III, 1, Nr. 29. Dazu kommen der Sarg des Dogen Morosini und die Sarkophagfront in der Kapelle des Tesoro di S. Marco (mit überarbeitetem Christuskopf), auf der die Traditio nach ravennatischer Version, d. h. mit Paulus als Empfänger, dargestellt ist. Ongania, La Bas. di S. Marco. Dett. t. 204 und Pasini, a. a. O. t. XCIII; vgl. zum ersteren Ainalow, Wiz. Wrem. 1902, S. 7 (S. A.).

[138]) Strzygowski, Byz. Zeitschr. 1892, Taf. II. Das Ottoman. Museum bewahrt außerdem die kopflosen Überreste zweier ähnlichen Hochreliefbüsten (Nr. 169/170) und das stark bestoßene Brustbild eines Propheten (o. Nr.) mit der für Daniel typischen Kopfbedeckung.

seit dem 6. Jahrhundert unter alexandrinischem Einfluß zeitweilig die Mode bestimmen sehen (s. S. 235), auf die Elfenbeinschnitzerei beschränkt geblieben — Das wäre eine Ausnahme vom Gesetz der »Stetigkeit des Kulturwandels«, das auch die bildende Kunst beherrscht. In der Tat glaube ich noch ein bisher verkanntes Bildwerk dieses frühjustinianischen Stils nachweisen zu können. In den Proportionen, dem breitovalen Kopftypus, der zierlicheren Faltengebung berührt sich das leider recht schadhafte Marmorrelief eines zeptertragenden Engels in S. Marco ebenso fühlbar mit seinem elfenbeinernen Gegenbeispiel im British Museum (s. S. 236), wie es sich durch die noch wohlverstandene Verkürzung der kugelhaltenden Hand und die Fußstellung augenfällig, wenngleich in feineren Zügen, von den mittelalterlichen abendländischen Wiederholungen an gleicher Stelle unterscheidet [139]). Der optische Reliefcharakter ist darin festgehalten. Zum Hochrelief ist die altbyzantinische Kunst nicht mehr zurückgekehrt, vielmehr verfällt sie bald völlig in zeichnerische Auffassung [140]). Vorsichtigerweise darf man freilich aus dem Engelrelief in S. Marco noch nicht auf einen unmittelbaren Einfluß Alexandrias in der Steinplastik zurückschließen. Wie so oft, kann auch diese Stilbildung ihre Wurzeln in der Kleinkunst haben, die einer optischen Reliefauffassung an sich näher liegt. Zum mindesten wird aber durch ein solches Überbleibsel erwiesen, daß dann die Marmorbildnerei diesen Stil aufgenommen hat.

Unter unzweifelhaften und nachhaltigen alexandrinischen Anregungen steht jedenfalls die statuarische Plastik im Byzanz des 4.—6. Jahrhunderts. Die Rückkehr von der antiken rhythmischen Ponderation und kontrapostischen Bewegung zur einfachen Klarlegung der Gestalt nach den drei Dimensionen ist zuerst in Alexandria in Anlehnung an die altägyptische Plastik durchgeführt worden. Nach diesem Prinzip ist schon der von Riegl (a. a. O. S. 112) so fein gewürdigte neue Typus der beiden kapitolinischen

---

[139]) v. d. Gabelentz, a. a. O. S. 139, Abb. 3, der es mit den letzteren zusammenwirft. Aber das Verhältnis ist dasselbe wie bei dem trotz seiner lateinischen Inschrift von griechischer Hand herrührenden mittelalterlichen Demetriusrelief und seiner Kopie und bei den betenden Madonnen, von denen die am Nordarm eine griechische Arbeit ist.

[140]) Die oben angedeutete Auffassung deckt sich, von der Datierungsfrage abgesehen, mit der von Riegl, a. a. O. S. 99 ff. an den ravennatischen Sarkophagen und den Diptychen nachgewiesenen Entwicklung des Reliefstils. Am Ende derselben stehen Bildwerke wie das von Strzygowski, Jahrb. d. Kgl. Pr. K.-Samml. 1893, S. 65 Abb. 1 veröffentlichte Mosesrelief des Kaiser Friedrich-Museums (Beschr. d. Bildw. usw. III, 1, Nr. 32) und sein Gegenstück im Ottomanischen Museum. Haben wir es auch im ersteren mit einem in Stein übertragenen Typus der Malerei zu tun, der uns als solcher auf dem koptischen gedruckten Mosesstoff (ebenda; vgl. Orient oder Rom, Taf. VI, S. 104 ff.) vorliegt, so erscheint derselbe Typus doch im 5. Jahrhundert an der Tür von S. Sabina in kleinerem Maßstabe noch mit dem Flächenabbau des echten Reliefs nachgebildet, auf dem o. a. Denkmal hingegen in ganz flachen Silhouetten wiedergegeben.

Consulstatuen aus dem Reliefstil des Staatsdenkmäler ins Statuarische umgesetzt worden [141]). Und am gleichen Aufbau hält noch der Bronzekoloß von Barletta fest, mag er nun Theodosius oder Arkadius darstellen [142]). Trägerin dieser ägyptisierenden Richtung aber war die spätalexandrinische Porphyrplastik, deren Übergreifen nach Konstantinopel durch Strzygowski an den beiden venezianischen Gruppen der sich umarmenden Söhne Konstantins festgestellt worden ist[143]). Auch die eigenartige Stilisierung der Köpfe in »kristallinisch« regelmäßiger Form wird man darauf zurückführen dürfen, ohne zu verkennen, daß sich mit ihr eine schlichte und starke individualisierende Naturbeobachtung verbindet, die so charaktervolle Schöpfungen wie den Kopf von Barletta oder unter den sogenannten Porträts der Amalaswintha den feinen Frauenkopf des Mailänder archäologischen Museums entstehen läßt [144]). Einer Kunst aber, die so viel naturalistische und assimilierende Gestaltungskraft besitzt, wie diese altbyzantinische Rundplastik, wird man auch neben der syrischen eine selbständige Bedeutung nicht absprechen können. Die Zusammenfassung aller aus dem Hellenismus hervorgegangenen christlichen Kunstströmungen des Ostens zu einem einheitlichen Stil gehört Byzanz.

Es erübrigt, in einem kürzeren Artikel nachzuprüfen, ob sich auch in der Malerei des nachkonstantinischen Zeitalters die Lokalstile in entsprechender Weise sondern und mischen und wie weit die ikonographische Entwicklung in ihr derjenigen der Plastik parallel verläuft. (Schluß folgt.)

Berlin, April 1912. O. Wulff.

---

[141]) Daß der Typus von dieser Richtung geschaffen ist, beweist ein nahverwandter Porphyrtorso des Berliner Museum mit ägyptisierender Stilisierung einzelner Faltenmotive; vgl. Riegl, a. a. O. S. 111, Abb. 36 und Beschr. d. antiken Skulpt. Berlin 1891, Nr. 527. Bei aller Feinheit der Analyse irrt R., wenn er den Typus für älter hält. In Reliefkonzeption bietet ihn noch der Sockel des Obelisken dar. Zu den bekannten Überresten kaiserlicher Standbilder aus Porphyr ist neuerdings aus Alexandria ein Gegenstück zu dem der Erzb. Kapelle in Ravenna hinzugekommen; Beschr. d. Bildw. usw. III, 1, Nr. 1624.

[142]) Venturi, a. a. O. I, p. 164, Fig. 154. C. Gurlitt, Antike Denkmalsäulen in Konstantinopel, Berlin, 1910, S. 4 ff. hat die Entstehung der irrigen Benennung als Heraklius aufgeklärt und die Beziehung der Statue auf Arkadius verfochten.

[143]) Vgl. Strzygowski, Beitr. zur Alten Gesch. hsgb. von C. C. Lehmann, 1902, II, S. 105 ff.

[144]) Graeven, Jahrb. d. Kgl. Pr. K.-Samml. 1898, S. 82 ff.; Venturi, a. a. O. I, p. 177, Fig. 165.

Leonardo da Vincis Entwurf eines Madonnenbildes für S. Francesco in Brescia (1497).

Von **Emil Möller.**

J. P. Richter hatte bereits den handschriftlichen Entwurf Leonardos zu einer Madonna mit 11 Heiligen aus dem Ms. J.[2] 59[r] (= J. 107[r]) inhaltlich bis auf zwei Lesefehler getreu wiedergegeben [1]). Im Jahre 1889 bot Ravaisson-Mollien in seiner Faksimileausgabe der Pariser Leonardomanuskripte die Nachbildung des Blattes unter dem Titel: tableau ou statues de chapelle (sic!), jedoch noch mit verschiedenen Mißdeutungen.

Dieses schon nach seinem Gegenstande so interessante Blatt ist bisher nicht genügend beachtet worden. Müntz, Séailles, Gronau, Mc. Curdy und Sirén erwähnen es in ihren Leonardobiographien nicht. Wold. v. Seidlitz streift es in einem bedenklichen Satze, indem er zwei gar nicht zusammengehörige Stellen konfundiert [2]). Nur Marie Herzfeld, die tüchtige Kennerin der Schriften Leonardos, teilt in ihrem prächtigen Leonardobuch (3. Aufl. S. LII) wenigstens den Wortlaut dieser Stelle mit, wenn auch nicht in ganz richtiger Lesung.

Beim Lesen der Notiz in Richters Werk prägte ich für diesen Entwurf bereits den Titel »Die Franziskanermadonna«. Bei der Prüfung der Faksimilereproduktionen von Ravaisson-Mollien [3]) erkannte ich sofort die richtige Form zweier Namen, von denen Ravaisson-M. noch einen, Richter beide falsch gelesen hatte, die aber für die Ausdeutung des Entwurfes von höchster Bedeutung sind. Die von Prof. Alfr. Rébelliau liebenswürdigst unterstützte Untersuchung des Originals im Institut de France bestätigte meine Auffassung.

---

[1]) The literary works of L. d. V. London 1883, I, p. 354, n. 679.

[2]) L. d. V. I 244 »Auf diese Zeit (d. h. den Tod der Herzogin Beatrice) mag sich auch Leonardos Notiz im Ms. J. 107 beziehen: nostra donna-tavola del Duca«. Die Worte tavola del Duca finden sich in Ms. H.[2] 46 a als Abschluß einer Reihe von Erinnerungsstichwörtern, deren sechs letztvorhergehende Malutensilien bezeichnen. Dies Heft weist die Daten 1493 und 1494 auf und hat mit den Aufzeichnungen über die Franziskanermadonna aus dem Jahre 1497 im Ms. J[2] natürlich gar keinen Zusammenhang.

[3]) Les Manuscripts de L. de. V. vol. IV.

Abb. 1. Ms. J² (J 107)r Institut de France.

59

io ^{i}vta — nostra dona — favstino
fanpiero — paolo
elifabetta — fcaciaro
bernardjno — lodovco
bonaventura — antonjo da padu
fco franc̊ — a

franc̊

antonjo giglio e liƀo

bernardjno col giesu

lodovico cō 3 gigli nel peto cō corona a piedj

bonavẽtura co ꝭafinj

fcā ciaro col tabernaculo

elifabetta cō corona dj regina

[ƀ = br] [ꝭ = ser]

Abb. 2. Übertragung.

Zunächst biete ich neben einer Reproduktion des Faksimiles (Abb. 1) der besseren Anschaulichkeit wegen das Blatt auch in moderner Druckschrift (Abb. 2). Das Original ist 10 × 7,2 cm groß und in vergilbter Tinte mit minutiös feinen Lettern geschrieben. Die Rückseite und die neben-

stehende, d. i. vorhergehende Seite sind leer gelassen. Die benachbarten Seiten handeln über die Bewegung von Wasser und Luft. Außerdem finden sich in dem mit J² bezeichneten kleinen Notizbuch Leonardos (das später mit J¹ zusammengebunden und fortlaufend numeriert wurde) eine Anzahl allegorischer Prophezeiungen und Reihen lateinischer Wörter. Das Heft kann annähernd datiert werden. Auf der Rückseite des ersten Blattes (J² 1ᵛ) notierte Leonardo, daß er am 17. Oktober 1497 46 Ellen Leinwand zu 13 Lire 14 ¹/₂ S. gekauft hat.

Auf der oberen Hälfte des Blattes erblicken wir ein liegendes Rechteck, in dessen Mitte sich ein kleineres befindet, das einen Thron bedeuten soll und überschrieben ist: nostra Donna. Links davon steht eine Kolonne von 6, rechts von 5 Heiligennamen. Unten rechts werden 7 Namen von Franziskanerheiligen wiederholt, darunter 6 mit ihren Attributen. Alles weist die bekannte Spiegelschrift auf, mit Ausnahme der obersten Kolonne zur Rechten, die von links nach rechts in etwas größeren und merklich weniger flüssigen Buchstaben, wahrscheinlich auch mit der linken Hand geschrieben wurde.

Zuvörderst erscheint auf der linken Seite (vom Beschauer gerechnet) der große Stifter des Franziskanerordens, der hl. Franz von Assisi. Ein Emblem wird ihm nicht gegeben. Wahrscheinlich sollte er durch die Stigmata seiner Hände charakterisiert werden. Ihm gegenüber steht S. Antonius von Padua, »il Santo«, im Ruf seiner Wundertaten und Volkstümlichkeit jenen fast überragend. Er soll Lilie und Buch tragen.

Über diesem mit 36 Jahren verstorbenen Heiligen lesen wir den Namen Lodovico. Darunter haben wir wegen der 3 Lilien auf seiner Brust, die das Wappen der Valois bedeuten und wegen der Königskrone zu seinen Füßen, den nur 24 Jahre alt gewordenen Bischof S. Ludwig von Toulouse zu verstehen [4]). Ihm ist gegenübergestellt neben dem »seraphischen« Heiligen ein zweiter Bischof, der Kardinal S. Bonaventura (1482 kanonisiert), der durch den Titel des zweiten Stifters des Ordens ausgezeichnet ist und nach der Legende als Kind durch die Fürbitte des hl. Franz geheilt wurde. Als »doctor seraphicus« soll er co' serafini abgebildet werden, die als Engelköpfchen mit 6 Flügeln gewöhnlich seinen Bischofsmantel schmücken. Auf ihn folgt der hl. Bernardin von Siena, der größte Volksprediger des 15. Jahrhunderts, col Gesù, d. h. mit dem Monogramm IHS, das er seinen Zuhörern bei der Predigt vorhielt. Er ist ohne ein entsprechendes Gegenüber.

An die genannten 5 männlichen schließen sich 2 weibliche Heilige des Franziskanerordens an: Links steht S. Elisabeth, die trotz ihrer corona

[4]) Die von Ravaisson-Mollien diesem Namen gegebene Deutung „Ludovic le More" sieht aus wie ein schlechter Scherz. Der Herzog würde hier wirklich unter die Heiligen geraten sein, wie Pilatus ins Credo.

di regina nicht die erst 1625 heilig gesprochene Königin von Portugal bedeuten soll, sondern unsere liebe deutsche Heilige von der Wartburg. S. Elisabeth von Thüringen, die ebenso wie ihre gleichnamige königliche Großnichte, Mitglied des III. Ordens vom hl. Franziskus war, wird oft durch die Königskrone ausgezeichnet, weil sie aus königlichem Geschlechte stammte. Auf der rechten Seite entspricht ihr die hl. Klara, die erste Schülerin des hl. Franz. Leonardo schrieb sca ciara, wobei das o statt des a als häufig bei ihm vorkommende Flüchtigkeit zu nehmen ist. Unten auf der Seite steht sogar scā ciaro. Die merkwürdige Abkürzung scā, die Ravaisson-M. Beschwerden machte, ist aus sancta entstanden (wie sco aus sancto) und hätte eigentlich s̄ca geschrieben werden sollen. R.-M. hatte sehr Unrecht, diesen Namen auf einen gar nicht existierenden »Saint-Claire« zu deuten [5]). Davor hätte ihn schon das der Heiligen zugewiesene Attribut des tabernaculo, das Sakramentshäuschen, d. h. die Monstranz, behüten sollen, mit der die Heilige abgebildet wird, weil sie nach der Legende hiermit einen Überfall der Sarazenen auf ihr Kloster erfolgreich abwehrte.

Auf diese 7 Heiligen des Franziskanerordens folgen die beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus. Ihre Zsuammenstellung mit den bedeutendsten Heiligen der Franziskaner, insbesondere mit Franziskus und Antonius ist eine sehr bemerkenswerte Eigentümlichkeit der franziskanischen Ikonographie geworden, seitdem der aus dem Orden hervorgegangene Papst Nicolaus IV. in den Apsismosaiken des Laterans und der Kirche S. Maria Maggiore die beiden berühmtesten Heiligen seines Ordens den beiden größten Aposteln zugesellte, als er durch Jacopo Torriti das erste Mosaik restaurieren, das zweite neu schaffen ließ [6]).

Den Abschluß der beiden Heiligengruppen bilden zwei Namen von weniger bekannten Heiligen. Rechts steht nicht saostino = s. agostino, wie Richter las, sondern sehr klar »favstino«, was Ravaisson-M. bereits korrigiert hatte. Den entsprechenden Namen auf der linken Seite hat man bislang allgemein unrichtig gelesen oder vielmehr gedeutet. Richter übertrug Jobsita, Ravaisson-M. io vta und beide erkannten darin eine Abkürzung von Johannes Baptista. Nun steht da aber sehr deutlich in Spiegelschrift iovita (über dem v noch ein i), sodaß der Name einfach Iovita lautet. S. Jovita wird mit seinem Bruder S. Faustinus fast immer zusammen dargestellt. Sie stammten aus einer edlen Familie der Stadt Brescia und wurden nach der Überlieferung um das Jahr 121, unter der Regierung des Hadrian dortselbst enthauptet. Schon im Jahre 248 errichteten die Brescianer über ihrem Grabe ein Oratorium. Man bildete den Faustinus als

5) Bd. VI p. 24 unter Corrigenda.

6) Beda Kleinschmidt, O. F. M., hat im Arch. Francisc. Hist. III, 620 f. auf diese auffällige Neuerung zuerst hingewiesen und sie mit Beispielen belegt.

Priester, den Jovita als Diakon ab, beide mit Schwertern in den Händen 7).

Bei der Anordnung der Heiligenschar war zwar keine Gelegenheit, tiefgründige theologische Wissenschaft anzubringen, aber die kaum zu übertreffende Geschicklichkeit der Zusammenstellung, die genaue Festlegung der Attribute und die Abwesenheit aller Korrektur des Schreibers führen uns zu dem Schluß, daß es sich um wohldurchdachte, vorher bereits schriftlich fixierte Angaben eines theologisch gebildeten Bestellers handelt.

Von großer Bedeutung ist die Auswahl der Heiligen, die uns instand setzt, die Auftraggeber mit ausreichender Sicherheit festzustellen.

Unter den 11 Heiligen des Entwurfes gehören, wie wir sahen, nicht weniger als 7 — und zwar sind es die zuerst niedergeschriebenen — dem Franziskanerorden an, und 2 weitere stehen noch ikonographisch mit ihm in Verbindung. Dies beweist ohne Frage, daß das Bild für eine Franziskanerkirche geplant war. Dieselbe könnte nicht sehr weit von Mailand entfernt liegen, wo Leonardo 1497 schon seit 14 Jahren sich aufhielt.

Von größter Wichtigkeit ist die Aufführung der 2 zuletzt hinzugefügten, so lange mißdeuteten Namen Faustinus und Jovita. Entweder muß die Franziskanerkirche diese Heiligen als Patrone geführt haben oder sie lag in Brescia, wo das Märtyrerpaar natürlich in besonderen Ehren stand, weil es dort geboren und enthauptet war. P. Michael Bihl, O. F. M., in Quaracchi, der ausgezeichnete Kenner der Franziskanergründungen in Italien, erklärte mir, daß die beiden Santi in keinem Orte Ober- und Mittelitaliens Patrone eines Klosters der Minoriten gewesen seien. Daraus ergibt sich die Folgerung, daß die Faustinus und Jovita ihren Ehrenplatz auf dem Bilde — zuhöchst neben dem Thron der Madonna — als Patrone der Stadt Brescia einnehmen sollten.

Brescia stand schon wegen seiner Waffenfabriken in regen Beziehungen zu Mailand. Von dort war Vincenzo Foppa eingewandert. Leonardo selbst hatte mehrere Jahre früher die berühmten Eisenhütten der Stadt besucht. In dem nicht genau datierbaren Ms. B. fol. 40ᵛ sehen wir nämlich die Skizze eines Blasebalges, dessen Spitze in einen Ofen mündet und dazu eine Notiz über Blasebälge aus einem Stück, d. i. ohne Leder, die in den Hütten von Brescia in Gebrauch waren 8).

---

7) S. Acta S. S. Febr. II. 809 ss. ed. Savio in den Analecta Bollandiana XV, Brüssel 1896, p. 5—72; 113—150.

8) A bresscia alla minera del fero . sono . mantaci dunpezo cioe sanza corame ecquando sileua innalto / laria entra perla sua finestrella . n . ecquando sabassa laria . sifugie per lecane . Ravaisson-M. hatte breccia gelesen und als »brèche« gedeutet, was schon Solmi, L. d. V. 73 berichtigte.

Es muß sehr auffallend erscheinen, daß Leonardo, den damals seine Forschungen und technische Probleme weit mehr reizten, als alle Malerei, einen so großen Auftrag auf ein Madonnenbild von sehr herkömmlichem Typ und dazu noch außerhalb Mailands übernommen haben soll. Er stand ja doch auch in den Diensten des Herzogs, der ihn für so viele Aufgaben heranzog, möchte mancher hinzufügen, und im Juni 1497 mußte er noch eine Mahnung an sich ergehen lassen, das Abendmahlsbild in S. Maria delle Grazie zu vollenden!

Da ist es nun von großer Bedeutung, daß wir den handschriftlichen Entwurf in das Jahr 1497 verlegen können. Das ist nämlich jene Zeit, in der Leonardo von materiellen Sorgen schwer bedrückt war, weil infolge eines reichlich ein und ein halbes Jahr andauernden Zerwürfnisses mit dem Herzog alle Aufträge und Zahlungen von dieser Seite ausblieben. Nun hat zwar Paul Müller-Walde im Jahrb. d. Pr. K. 1897, 107—18 diese tragische Episode im Leben des Meisters in seiner gründlichen Weise mit Heranziehung einer Reihe von Dokumenten m. E. ausreichend sichergestellt. Dennoch haben die neuesten Biographen Leonardos, W. v. Seidlitz, L. d. V. I, 250 ff. u. 282 ff. und O. Sirén, L. d. V., Stockholm 1911, 62, geglaubt, diese Resultate ablehnen zu sollen. Daher dürfte eine neue, knappe Darstellung der Ereignisse hier um so mehr am Platze sein, als einem von Leonardo für Brescia übernommenen Auftrag durch das Zerwürfnis mit dem Herzog das Auffällige genommen wird und andererseits die Deutung Paul Müllers durch den auswärtigen Auftrag eine Bestätigung erfährt. Um mich nicht in Polemik zu verlieren und die Darstellung klarer zu gestalten, habe ich die zeitliche Aufeinanderfolge der Geschehnisse gewählt, wobei zum ersten Male eine feste Einordnung dahingehöriger Niederschriften Leonardos gewagt wurde. Weil ich einige von Müller-W. nicht herangezogene Tatsachen verwende, und eins seiner Dokumente ausscheiden konnte, ferner überall bemüht war, Einzelnes schärfer auszudeuten, so hoffe ich, daß das Folgende zur Erkenntnis einer dunklen Lebensperiode Leonardos nicht ohne Wert sein wird [9]).

* * *

Am 8. Juni 1496 richtete der Herzog von Mailand an den Erzbischof Arcimboldi, der sich gerade in Venedig befand, in augenscheinlicher Erregung ein Schreiben: »Der Maler, der unsere Camerini malte, hat heute

9) Um diesen Abschnitt nicht zu sehr auszudehnen, gebe ich von den Dokumente nur den wesentlichen Inhalt oder die entscheidenden Stellen und verweise im übrigen auf den Text im Jahrb. d. Pr. K. 1897. Bei v. Seidlitz stimmen die Übersetzungen bzw. Inhaltsangaben nicht immer genau.

einen gewissen Skandal gemacht, infolgedessen er sich entfernt hat«[10]). Der Herzog sucht als Ersatz den Perugino, ein Anzeichen, daß der ungenannte Maler nicht von gewöhnlicher Art war. Ersterer aber hatte Venedig längst verlassen. Von Ende August bis zum 11. Dezember 1496 weilte Maximilian in Italien. Der Herzog wurde bald in tiefe Trauer versetzt durch den Tod seiner natürlichen Tochter Bianca (22. Nov.) und seiner heißgeliebten Gattin (2. Jan. 1497).

Gegen Ende Januar malte Leonardo in Gegenwart mehrerer Edelleute am Abendmahl, als der im Kloster delle Grazie abgestiegene Kardinal Peraudi, Bischof von Gurk, das Refektorium betrat. Nachdem der Kardinal die Arbeit des Malers genugsam bewundert, stellte er als guter Finanzmann die indiskrete Frage nach dem Gehalt des Künstlers. »Für gewöhnlich eine Pension von 2000 Dukaten (heutiger Wert etwa 100 000 Lire!), ohne die Geschenke und Präsente, die ihm der Herzog täglich mache«, antwortet Leonardo. Solche Freigebigkeit verwunderte den Kardinal sehr. Aber diese Angabe über die Höhe der Pension, die uns Matteo Bandello als Zeuge der Szene in der Einleitung zu seiner 58. Novelle überliefert hat, stimmt mit der Wirklichkeit — trotz Uziellis gegenteiliger Meinung — absolut nicht überein. Das Gehalt wird wohl, wie Bugati 1570 schrieb, 500 Dukaten betragen haben. Leonardo selbst wird uns noch sagen, daß es damals seit mehr als einem Jahre vollständig ausgeblieben war und daß die üblichen Geschenke in »qualche vestimento« bestanden (C. A. 335va). Außerdem bekennt später der Herzog selbst in der Schenkungsurkunde des Weinbergs, daß er in puncto Präsente etwas wieder gut zu machen hatte. So müssen wir die Worte Leonardos an den alten Herrn (der als geizig verschrieen war!) als Ausfluß eines gewissen Galgenhumors auffassen, in welchem der Künstler über seine damals schon etwas prekäre Lage zu scherzen und den Frager abzufertigen suchte.

Leonardo hatte bei seinen übermütigen Worten schwerlich beabsichtigt, des Herzogs zu spotten. Aber wir dürfen annehmen, daß dessen noch nicht beseitigte Verstimmung aufs neue gereizt wurde, als die Aufschneiderei, die der Kardinal für bare Münze genommen hatte, durch die dem Gespräche beiwohnenden Edelleute am Hofe erzählt wurde.

Am 28. März 1497 schreibt Moro an die Baglioni in Perugia, daß er für gewisse Arbeiten den ausgezeichneten Maler Perugino wünsche. Sie möchten ihn bewegen, zu kommen und ihm zu verstehen geben, daß er eine solche Behandlung finden würde, daß er sich allzeit freuen würde, gekommen zu sein[11]).

[10]) Absentato. Ob das bedeutet: die Arbeitsstätte verlassen oder vorübergehend auch die Stadt, ist ohne Belang.

[11]) Das von Müller-Walde im Mailänder Staatsarchiv aufgefundene Blatt mit der

Im Ms. L. f. 94r steht unter dem Datum des 4. April 1497 die Rechnung für den kostbaren Stutzermantel, den Leonardo aus Silberbrokat mit grünem Samt seinem Lieblingsschüler Salai machen ließ. Von der aufgewendeten Summe — 26 Lire 5 Soldi — scheint nach der Bemerkung am Schluß (»ecci di suo grossoni 13«) zwar reichlich die Hälfte von einem Lohnguthaben des Salai herzurühren. Dennoch läßt die Höhe der Ausgabe für einen solchen Zweck den Schluß zu, daß der Meister sich damals noch nicht in direkter Geldverlegenheit befand.

Der Herzog besuchte nach Sanuto noch bis in den Monat August hinein zweimal täglich das Grab seiner Gemahlin in S. M. delle Grazie und wie ein Zeitgenosse, P. Rovegnatino berichtet [12]), frühstückte er damals jeden Dienstag und Samstag im Kloster, sodaß er das Abendmahlsbild Leonardos häufig vor Augen hatte. Am 29. Juni wies er den Marchesino Stanga an, den »Florentiner Leonardo« zu ermahnen, daß er das angefangene Abendmahl beende, damit er an der gegenüberliegenden Wand beginnen könne. Es sollten aber Satzungen von der Hand des Künstlers unterschrieben werden, die ihn zwängen, innerhalb der vorgesehenen Zeit das Werk zu vollenden. Auffällig kalt und fremd, ja respektlos, ist hier die Bezeichnung des Malers, und das Mittel, ihn zur prompten Ausführung zu zwingen, war gerade für dessen Natur von rücksichtsloser Härte.

Im September oder Oktober scheint, wie weiter unten ausgeführt wird, das Altarbild für die Franziskaner in Brescia von Leonardo übernommen worden zu sein. Die Aufgabe war als künstlerisches Problem nichts weniger als verlockend für ihn, und der Gewinn — abgesehen von einer nach den Verhältnissen des Künstlers wahrscheinlichen Anzahlung — lag noch in weiter Ferne.

Nach langem Schweigen hat Leonardo an den Herzog einen Brief gerichtet, dessen Entwurf im Codex Atlanticus f. 315v erhalten ist. Es tut ihm sehr leid (viermal setzt er mit dieser Wendung die Feder an), daß er in Notlage ist, aber noch mehr schmerzt ihn, daß die Notwendigkeit, seinen Lebensunterhalt zu verdienen, ihn gezwungen hat, das Werk zu unterbrechen, das ihm S. Herrlichkeit einst auftrug. Er hofft in kurzem soviel verdient zu haben, daß er ohne Sorgen [13]) dem Herzog dienen könne, dem er sich empfehle. Wenn S. H. glauben würde, der Schreiber habe Geld, so würde sie irren. Er habe 6 Personen 36 Monate unterhalten und nur 50 Dukaten in dieser Zeit empfangen. Viel-

---

Charakteristik der Botticelli, Filippino, Perugino und Dom. Ghirlandajo kann nicht, wie der Autor annahm, in diese Zeit gehören, weil D. Ghirlandajo bereits 1494 starb!

[12]) Siehe Pino, Storia genuina del Cenacolo, 104.

[13]) Nur dies kann nach dem Zusammenhang der Sinn des Euphemismus »ad animo riposato« sein!

leicht habe S. H. dem Gualteri nichts aufgetragen, in der Meinung, Leonardo besitze Geld.

Der korrekt und gleichmäßig geschriebene Briefentwurf erscheint sorgsam überlegt und von einer auffälligen Kühle in Anbetracht des heiklen Inhalts. Der Künstler hat nicht das Gefühl, etwas Tadelnswertes getan zu haben. Er bedauert nicht einfachhin, einen Auftrag des Herzogs unterbrochen zu haben, sondern in diese Zwangslage versetzt zu sein. Darin liegt der im weiteren genauer präzisierte, schwere, wenn auch indirekte Vorwurf gegen den Herzog, daß er seinen treuen Diener vergessen hat und in Not geraten ließ, sodaß dieser gezwungen war, sich anderswo seinen Lebensunterhalt zu erwerben, um dann wieder ohne Nahrungssorgen dem Herrscher dienen zu können. Was unter »l'opera che già Vostra Signoria mi commise« zu verstehen sei, ist wohl nicht mit voller Sicherheit zu entscheiden. Das »Pferd« kann nicht gemeint sein, weil der Herzog, wie aus C. A. 335va hervorgeht, damals nicht gewillt war, die bedeutende Summe für den Guß anzuweisen. Aber auch die Ausmalung der Camerini, die dem Maler ehedem übertragen war, scheint, wie ich abweichend von M.-W. annehme, nicht darunter verstanden zu sein. Leonardo tut nämlich seine Absicht kund, dem Wunsche des Herzogs — auf Vollendung des Werkes — bald nachzukommen. Die Camerini weiter zu fördern, hatte Leonardo aber ohne speziellen, neuen Auftrag nicht das Recht, denn der Herzog bemühte sich, wie der Briefschreiber wußte, seit langem darum, den Perugino für diese Arbeit heranzuziehen. Somit bleibt wohl nichts anderes übrig, als die Annahme, daß das A b e n d m a h l gemeint sei, wie auch v. Seidlitz I 284 ohne weitere Begründung annimmt. In betreff dieses Werkes liegt ja eine Mahnung des Herzogs vor, die der Künstler in den ersten Tagen des Juli 1497 erhalten haben muß.

Dieser Briefentwurf Leonardos würde also aufzufassen sein als Erwiderung des Künstlers auf die am 29. Juni angeordnete herzogliche Mahnung, das Abendmahl zu vollenden. Weil das Schreiben aber geeignet ist, eine am 9. November deutlich wahrnehmbare, neue Verstimmung Moros zu begründen, glaube ich, daß es erst in den Anfang des November fällt [14]).

Am 9. November schickt Moro einen Eilboten nach Perugia. Die Baglioni sollen auf den Perugino einen Druck ausüben, damit er komme. Dem Maler wird ganz anheimgestellt, ob er sich dauernd oder nur für einige Zeit dem Dienste des Herzogs widmen wolle, der Herzog nehme ihn ganz

---

[14]) Müller-Walde, a. a. O. 118, verlegte beide Briefentwürfe Leonardos in die Zeit zwischen dem 9. November 1497 und 9. Februar 1498; wahrscheinlich seien sie noch im Jahre 1497 aufgesetzt.

nach Wunsch. Moro erwartet schleunige Antwort und verspricht die Kosten eines Eilboten zu ersetzen [15]).

Nunmehr mußte aber Leonardo erkennen, daß es die höchste Zeit sei, das Feuer der Zwietracht zu löschen. Auf einem großen Blatt des Codex Atlanticus (335 [ra]) in der (Ecke rechts oben hat er sich vergegenwärtigt, wie die Entfremdung gekommen war: »Der Irrtum in der Aufrechnung [16]). Zuerst die Benefizien (Mauteinkünfte) und dann die Arbeiten und dann die Undankbarkeit und dann die unwürdigen Klagereien und dann . . . — wohl das, was der Herzog beliebte »scandalo« zu nennen.

Auf einem kleinen, leider am Schluß aller Zeilen verstümmelten Blatt des Codex Atlanticus (fol. 335 [va] die Rückseite ist leer und zudem aufgeklebt, es ist durchaus nicht, wie man nach der Numerierung vermuten möchte, dasselbe Blatt wie das eben besprochene große f. 335 [ra]) entwirft Leonardo an den Herzog einen neuen, für uns noch viel wichtigeren Brief, der wie ein greller Blitz die damalige Lage des Künstlers erhellt. Die Schriftzüge sind auch hier fest und die äußere Form von der Leonardo zur Natur gewordenen Korrektheit, was ein kostbares Zeugnis für die ungewöhnliche Selbstbeherrschung und Sicherheit ablegt, die diesen seinen Zeitgenossen so weit überlegenen Geist auch in bedrängten Lagen und gegenüber Fürstenthronen nicht verließ. Aber die berechtigte, innere Erregung durchzittert den Inhalt des Geschriebenen von Anfang bis zu Ende:

---

[15]) Den von Müller-Walde noch nicht veröffentlichten, aber nicht unwichtigen Schluß des Briefes vermag ich hier in der Übertragung von H. Dr. Bombe zu geben .... a tempo limitato. Perchè lo pigliaremo a quale si vogli partito e si provederemo del modo secundo che le M. V. ordinarano e gli ne faremo le cautione, dove lui più se accontenterà: e de questo expectamo resposta et cum celerità, etiam se le Mtie V. dovessero mandare lettere a posta, perchè lo satisfaremo. — Perugino scheint auch auf diese Aufforderung nicht erwidert zu haben. Die Angabe bei Fritz Knapp, Perugino, 64 »Dieser dankt jedoch, da er zu viel zu tun habe« ist, wie ich vermutete und mir H. Dr. Bombe bestätigt, eine Kombination ohne historische Unterlagen und deshalb auch in ihrer Fassung sehr zu beanstanden. — Ich vermute, P. hat wohl gewußt, wozu er gebraucht werden sollte, und da hat der Respekt vor einem Leonardo denn doch seinen stark ausgebildeten Erwerbssinn gehindert, den verlockenden Anerbietungen zu folgen. Der Umstand, daß der Herzog den Namen des zu ersetzenden Malers verschweigt, scheint mir sogar darauf berechnet, den P. nicht scheu zu machen.

[16]) Im Ms. steht sehr deutlich: erore dellĩta|cho. Paul Müller-W. wagte 1897 die seither von der Leonardo-Literatur übernommene Konjektur »intonaco« und deutete, daß bei der »Grundierung« der Camerini ein Versehen vorgekommen sei. Ich bin in der angenehmen Lage, hier mitteilen zu können, daß H. Dr. Müller seine frühere Annahme aufgegeben hat und die Lesung ĩtacho = intacco beibehält, die als »Einkerbung« in den Rechnungsstab, Rechnung vermittelst des Kerbstockes, auszulegen ist. Dieser Sinn paßt vorzüglich in den Zusammenhang. Es scheint, daß die Pfennigfuchserei, durch die das Gehalt Leonardos damals zusammengebracht wurde, zu einer heftigen Szene geführt hat, vielleicht mit dem Marchesino Stanga, so daß Leonardo seine Arbeit in den Camerini verließ.

Wenn ihm kein Auftrag mehr auf irgendwelche Arbeit gegeben wird [17]) und als Belohnung für seinen Dienst Anweisungen auf Einkünfte, mit denen er nichts anfangen kann, so will er seine Kunst wechseln. Er sucht nach Entschuldigungen für den Herzog: der Sinn S. Herrlichkeit ist mit wichtigeren Dingen beschäftigt, als daß Leonardo ihn mit seinen »Bagatellen« belästigen dürfte. Er hat gehört, daß sein Schweigen die Ursache der Ungnade sei, aber sein Leben stehe allzeit dem Herrscher zu Befehl. Vom Pferde wolle er wegen der Ungunst der Zeiten nichts sagen. Aber seit zwei Jahren habe er kein Gehalt mehr empfangen, und nach Abzug seiner Unkosten und des Unterhalts für zwei Meister seien ihm nur 15 Lire bei genanntem Werk (cavallo?) verblieben. Er möchte der Nachwelt durch Werke von Ruf zeigen, wer er gewesen sei, aber er wisse nicht, wo er sie verausgaben könne. Daß er darauf bedacht gewesen sei, sich den Lebensunterhalt zu verdienen, habe den Herzog nur erzürnen können, weil er nicht wußte, in welcher Lage sich der Künstler befand. Der Herzog möge sich des früheren Auftrages erinnern, die Camerini zu malen [18]).

Dieses verzweifelte Schreiben mag noch gegen Ende des Jahres 1497 an den Herzog gerichtet sein. Irgendwelche Freunde wie Fra Luca Pacioli werden ein gutes Wort eingelegt haben. Aber das war vielleicht nicht einmal mehr nötig. „Mit der Ausmalung der Camerini von neuem betraut zu werden", das war die Bitte, die der Herzog schon lange von Leonardo zu hören gewünscht hatte. Der Bann war gebrochen. Jedenfalls war vor dem 9. Februar 1498, dem Tage des wissenschaftlichen Wettstreites in der Burg der Sforza, eine Aussöhnung erfolgt, da der Künstler nach Paciolis Bericht bei dieser Gelegenheit eine der glänzendsten Gestalten des Kreises um Ludovico bildete.

Auf dem vorletzten Blatt des Ms. J^2 (90v) künden uns sehr durchsichtige Allegorien den Wechsel der Stimmung bei Leonardo an: »Moro in Gestalt der Fortuna . . . Messer Gualtieri faßt ihn ehrerbietig — um ihn aufmerksam zu machen — am Saume des Gewandes. Die Armut in furchterregender Gestalt, läuft hinter einem Jüngling her; Moro bedeckt ihn mit einem Bausch seines Gewandes und bedroht das Ungeheuer mit einer goldenen Rute«. Das sind schmeichelhafte Anspielungen auf das Amt, das der

[17]) Daß der Herzog in derselben Zeit hinter einem Perugino herläuft und diesem goldene Berge verspricht, wenn er in seinen Dienst trete, durfte Leonardo natürlich nicht wagen, seinem Herrn vorzuhalten.

[18]) Diese bitteren Klagen über zweijährige Vernachlässigung und die demütige Bitte am Schluß um neuerlichen Auftrag zur Ausmalung jener Camerini, die der ungenannte Maler am 8. Juni 1496 unerledigt gelassen, zu deren Fertigstellung der Herzog volle 1½ Jahre den Perugino unter den nobelsten Bedingungen heranzuziehen suchte, die aber schließlich doch von Leonardo dekoriert wurden, sind für sich allein schon imstande, die Identität jenes ungenannten Malers mit Leonardo zu erweisen.

Herzog bei Leonardo ausgeübt hat. Die Zeichnung einer Pflanze mit der Wurzel nach oben, dazu noch die Worte: »Für einen, der daran wäre, die Huld zu verlieren«, soll das Schicksal versinnbilden, das dem Künstler bevorstand.

Am 22. März berichtet Gualteri, daß an den Wölbungen der Camarini gearbeitet, d. h. der Malgrund aufgetragen wird. Am 20. April schreibt er, daß Leonardo für die Saletta negra die Abmessungen der Wandbemalung abgeändert hat. Am 21., daß derselbe die Sala delle Asse bis Ende September zu vollenden verheißt. Am 23. wird gemeldet, daß in letzterem Saal das Gerüst, das für den Bewurf gedient hat, entfernt ist. Man sieht: es wird fieberhaft gearbeitet, um die Erfüllung der lange gehegten Wünsche des Herzogs zu beschleunigen.

Am 1. Mai 1499 schrieb Moro an seinen florentiner Agenten Taddeo Vimercati: Die Signoria möge »einem gewissen Perugino« und dem Meister Filippo (Filippino Lippi) Vorhaltungen machen, daß sie die vor 3 Jahren übernommenen Aufträge auf zwei Altarbilder für die Certosa zu Pavia noch nicht ausgeführt hätten. Man möge sie veranlassen, einen bestimmten Termin für die Ablieferung der Arbeiten anzugeben, widrigenfalls sie die empfangenen Vorschüsse herauszugeben hätten [19]).

Das ist allerdings eine ganz andere Sprache, die der Herzog nunmehr gegenüber Perugino führt. Seiner Dienste bedarf er jetzt nicht mehr.

Leonardo scheint die Sala delle Asse pünktlich im September beendet zu haben, weil am 2. Oktober vom Herzog ein Weingarten eingetauscht wird, den der Künstler am 26. April 1498 unter den glänzendsten Lobpreisungen erhält.

Ein hochinteressantes Zusammentreffen ist es, daß wir über Leonardos äußere Erscheinung am Ende des Jahres 1497 zufällig authentisch unterrichtet sind durch eben dasselbe Ms. J [2]. Auf fol. 88v sehen wir die flüchtige, aber meisterliche Skizze eines gereiften Männerkopfes mit wallendem Bart, die von dem nachher geschriebenen Text (über Stoß und Bewegung) nur wenig geschont ist. Ravaisson-Mollien hatte vollkommen Recht, darin ein Selbstporträt des Meisters zu vermuten. Einzig Müntz hat später noch von dieser wichtigen Zeichnung referierend Notiz genommen und sie nach mangelhafter Kopie wiedergegeben (L. d. V. 498). Ich biete sie hier nach dem leider unscharfen Lichtdruck bei Ravaisson-M. (Abb. 3). Sehr charakteristisch

---

[19]) ..uno certo Perusino et uno magistro Philippo... Et perchè hormai la longeza è fora del debito... prefigerli qualche honesto termino ad finire dicte ancone, et quando poi al prefixo termino non finiscano dicta opera, che li vogliano fare constringere ad retrodare li dinari che hano havuti.. Et circa questo non mancarite de studio perche l'effecto segua... Missive extra dominium, 1498—99 c. 158. Für Mitteilung dieser Urkunde bin ich Herrn Dr. Bombe zu Dank verpflichtet.

sind bei dem Kopf mit der energisch gebogenen Nase der scharf beobachtende, sinnende Blick und der bittere, melancholische Zug um den Mund. Eine würdevolle, an einen alten Seher gemahnende Erscheinung! Und doch zählte Leonardo damals erst 45 Jahre! Wir möchten den Dargestellten eher gegen 60 jährig nennen. Diese Beobachtung ist analog zu machen bei dem herrlichen Selbstporträt in der Kgl. Bibliothek in Turin, das Morelli, Charles Löser und Carotti eben wegen des zu greisenhaften Aussehens nicht als Selbstbildnis des Meisters anerkennen wollten. Wenn das Titelbild zu Florenzios Musica (Abb. v. Seidlitz I, 105) spätestens 1491 angefertigt ist, wie es scheint, so ist hier der damals höchstens 39jährige Leonardo ebenfalls sehr männlich-reif dargestellt. Ant. de Beatis sah den 65jährigen für älter als 70 an. Wir wissen, daß eine vom Jünglingsalter an ungeheuer angespannte, vielseitigste Geistestätigkeit dem Meister ganz ungewöhnlich früh die Merkmale des Alters eingeprägt hat. Daß auch nicht geringe Sorgen und schmerzliche Erfahrungen manche Furchen in sein Antlitz gezeichnet und den Zug der Bitterkeit und Enttäuschung seinen Lippen aufgedrückt haben, hat uns die vorstehende Untersuchung wieder offenbart.

Abb. 3. Leonardos Skizze nach sich selbst. Ms. J[2] 88 (136)v.

G. Gronau, 18, Mc. Curdy, 35, M. Herzfeld, LII, haben in ihren Leonardobiographien die Darstellung Müller-Waldes akzeptiert. Dagegen lehnten Solmi, 107, W. v. Seidlitz und Sirén (s. u.) sie ab, allerdings ohne ernstliche Gründe anzuführen und ihrerseits die Briefentwürfe Leonardos zu erklären. W. v. Seidlitz bekämpft hauptsächlich verschiedene phantastische Details, für die ich vergebens nach einem Autor gesucht habe. (I, 250 »eine ganze romanhafte Geschichte, Zerwürfnis Leonardos mit dem Herzog — dies allerdings ist eine Tatsache, wenn sie Herr v. S. auch nicht konstatiert — Flucht aus Mailand (!), langjähriger (!) Aufenthalt des Künstlers in der Verborgenheit (!) und endliche Aussöhnung, nachdem er sich demütig zur Rückkehr entschlossen« (!).) Nach dem Zusammenhang der Darstellung bei v. S. muß man annehmen, daß der Aufdecker dieser Lebensepisode Leonardos, Dr. Paul Müller, der als Vertreter der von Herrn v. S. bekämpften Hypothese allein aufgeführt ist, solche phantasievollen Dinge vorgebracht habe. Aber dieses Autors ebenso maßvolle wie gründlich fundierte Darstellung (Jahrb. d. Pr. K.-S. 1897) enthält keine Spur derartiger romanhafter Einzelheiten, läßt nicht einmal Raum dafür! Ich möchte mich nun nicht damit begnügen, auf diese bedauerliche Entgleisung in dem gelehrten Werk des Herrn v. S. hinzuweisen, sondern ich halte es auch für eine Pflicht, zu sagen, daß darin eine schwere, unverdiente Kränkung Paul Müllers enthalten ist, des eminentesten Leonardoforschers, den die Welt bisher gesehen, der in einer unvergleichlich idealen Gesinnung seine seltenen Geistesgaben und sein Vermögen der eindringlichsten Ergründung jenes komplizierten, einzigen Genius seit 30 Jahren geopfert hat. In seinem Torso gebliebenen Jugendopus, das naturgemäß noch in manchen künstle-

rischen Fragen wenig kritisch sein konnte, bot er vor einem Menschenalter die wertvollsten Anregungen, 10 Jahre später in seinen »Beiträgen« bereits gediegenste, bis heute fast nur in Kleinigkeiten überholte Abhandlungen. Ungezählte harren mit Sehnsucht, daß dieser Leonhardokenner ohne Gleichen die ausgereiften Früchte seiner unermüdlichen Studien, die reich sein werden an kostbarem, neuem und mit der bekannten unübertrefflichen Sachkenntnis und Exaktheit verarbeitetem Material, der Welt vorlegen werde. Ich sehe es natürlich als selbstverständlich an, daß Herrn Geheimrat v. Seidlitz im vorliegenden Falle, wie u. a. auch bei Erörterung der Madonna in der Felsengrotte, wo vergessen ist zu bemerken, daß M.-W. seine irrige Jugendansicht längst wiederrief, jegliche Absicht einer geringschätzigen Behandlung ferngelegen hat. — Nach v. S. soll Leonardo nur als Ratgeber bei der Ausschmückung der Saletta negra tätig gewesen sein (I, 252). Aber warum? Wo er doch bei der Sala delle asse die ganze Dekoration entworfen hat! Von Not und Armut (sic!) könne bei L. keine Rede gewesen sein (282). Obwohl diese Behauptung sofort erheblich eingeschränkt wird, ist dadurch doch dem Meister, der nichts so tief verabscheut hat als die Lüge, der indirekte Vorwurf der Unwahrhaftigkeit gemacht. (Allerdings hat Sal. Reinach neuestens dem Künstler sogar direkt betrügerische Geschäftspraktiken zuzuschieben gewagt. Gaz. B.-A. August 1911.) Der Briefentwurf an die Domverwaltung zu Piacenza (284) gehört in eine frühere Zeit, nämlich als Leonardo noch eifrig am Reiterstandbild arbeitete. — Osvald Sirén (L. d. V. 62) betont, daß der ungenannte Maler der Camerini sich mit Dekorationsarbeiten befaßt habe und deshalb mit Leonardo nicht identisch sein könne. Aber hat denn Leonardo nicht auch solche Aufgaben unternommen, ja direkt um die Erneuerung gerade dieses Auftrags gebeten? War Perugino, der zunächst an die Stelle des Ungenannten treten sollte, denn ein „Zimmermaler«? Die Behauptung, daß Leonardo vom Herzog immer mit der größten Rücksicht und Ehrfurcht behandelt sei, hätte Sirén nicht aufstellen dürfen, weil die von Paul Müller veröffentlichten Dokumente ja den unwiderleglichen Gegenbeweis enthalten

* * *

Wir hatten oben erkannt, daß die Zusammenstellung der Franziskanerheiligen mit den Brescianer Martyrern Faustinus und Jovita mit Sicherheit auf eine damalige Franziskanerkirche in Brescia hinweist. In S. Apollonio »extra civitatem« lag nun zwar ein 1422 gegründetes Kloster der Observanten, das 1519 unter dem Titel S. Giuseppe in die Stadt verlegt wurde [20]). Aber als Besteller eines bedeutenden Werkes bei einem Leonardo kommt nur eine reiche Kirche in Betracht. Die damals einzige Niederlassung des Ordens innerhalb der Stadt war im Besitz der Konventualen: das reiche Kloster von S. Francesco d'Assisi.

Treten wir in das Gotteshaus ein, dessen lombardische Gotik durch Renaissancearchitektur stark verändert ist, so wird unser Auge am meisten durch den prachtvollen Hochaltar angezogen. Ein überaus reich und höchst geschmackvoll geschnitztes, vergoldetes Rahmenwerk aus der Hand des Stefano Lamberti umschließt eine der glänzendsten Schöpfungen des Brescianers Girolamo Romanino. Der Rahmen trägt das

[20]) Paolo Sevesi, O. F. M., Saggio storico... dell' alma Provincia Minoritica di Milano, Brescia 1906, 17.

Datum 1502; das Gemälde wird gewöhnlich in das Jahr 1511 verlegt. Morelli (Galerie in Berlin, 115) setzte es auf 1514 an.

Der Gegenstand des Bildes ist Leonardos Entwurf auffällig verwandt: die Madonna auf dem Throne, hinter dem 2 Engelchen eine grüne Draperie halten, dazu 2 stehende und 4 knieende Franziskaner. Man hat sie bisher alle als Heilige bezeichnet, doch kommt nur fünfen dieser Titel zu: Franziscus und Antonius, Bernardinus und im Vordergrund Bonaventura und Ludwig von Toulouse. Der links zu den Füßen des hl. Franz, etwas verdeckt von S. Bonaventura und gegenüber S. Bernardino knieende greise Mönch ohne Emblem ist der Donator des Altars: der aus Brescia stammende, berühmte General des Franziskanerordens Fr. Franciscus Nani gen. Sanson, dem Kirche und Konvent die kostbarsten Stiftungen verdanken [21]). Auf der unteren Rahmenleiste lesen wir in einem runden Schild die Inschrift:

F. FRANCISCU/ SANSON DE BRIX/ M M GENERALIS/ AERE SUO/ MDII.

Francesco Nani [22]) war als Sohn eines aus Siena eingewanderten wohlhabenden Kaufmann 1414 in Brescia geboren. Er trat 1458 in Siena in das Kloster der Konventualen ein, die eine mildere Regel als die Observanten befolgten und den Brüdern auch Privateigentum gestatteten. Dort wurde er 1473 Lektor. Papst Sixtus IV. hatte ihm schon vorher wegen einer glänzenden Disputation über die immaculata conceptio B. M. V. den Namen »Samson« verliehen, den Nani in der Folge beständig führt. Kaiser Friedrich III. ernannte ihn 1483 zum Kaiserlichen Rat. Von 1475—99, länger als irgendeiner seiner Vorgänger, war er Minister Generalis des gesamten Franziskanerordens. Er machte sich durch persönliche Tüchtigkeit, wie durch Klugheit und Milde überall beliebt und zeigte sich auch als eifriger Förderer der Wissenschaften und Künste. Was er für S. Francesco in Assisi getan, ist bei H. Thode zu lesen. Von seiner Fürsorge für S. Antonio in

21) Don Angelo Nazzari, der kunstsinnige Pfarrer von S. Francesco, bestätigte meine Deutung.

22) Weil über diese bedeutende Persönlichkeit, die uns im folgenden noch weiter beschäftigen wird, die historischen Nachrichten sehr spärlich und zerstreut sind, dürfte hier eine Sammlung des Hauptsächlichen mit Angaben der Quellen nicht zwecklos sein. Mir waren nur Zanellis verdienstvoller Aufsatz im Bullettino Senese di Storia Patria 1897 Fasc. I, Heribert Holzapfels O. F. M., Handbuch der Geschichte des Franziskanerordens und Henry Thodes, Franz v. Assisi und die Anfänge der Renaissance zur Hand. Alles übrige verdanke ich der unermüdlichen Hilfe unseres gelehrten deutschen Landsmannes P. Michael Bihl O. F. M. im Collegio S. Bonaventura in Quaracchi. Es wäre außerordentlich wünschenswert, daß ein Historiker des Franziskanerordens das wohl noch sehr reichlich vorhandene archivalische Material über den in so vieler Beziehung hervorragenden Fr. Sanson sammeln und in einer Monographie verarbeiten möchte.

Padua schrieb Bern. Gonzati, La Basilica di S. Antonio di Padova, 2 vol. Pad. 1852—53. Bei weitem der meisten und kostbarsten Zuwendungen aber hatte sich das Kloster S. Francesco in Brescia zu erfreuen. Schon 1463 stiftete er die mit Intarsien geschmückten Chorstühle und die Schränke der Sakristei. Dann folgen kostbare Paramente, Silbergeräte, Bücher, Neubau des Refektoriums (1496), Stiftungen für die infirmaria der Brüder u. a. m. Nach Zanellis Angabe (l. c. p. 86) hat Sanson als General des Ordens sogar mehrere Jahre in Brescia residiert. Für letzteres und für häufige Besuche in seiner Vaterstadt spricht m. E. auch die Aufbewahrung seines außergewöhnlich reichen, wohl aus dem elterlichen Hause stammenden Tafelschatzes im Kloster von S. Francesco. Am 21. Oktober 1499 machte Sanson in S. Croce in Florenz sein Testament. Er starb am 27. Oktober. Sein Epitaph in S. Croce lautet nach Sbaralea, Supplementum ad scriptores Ord. Fr. Min. Roma 1809, 3. Aufl. 1908, I, 300: Francis(ci) Sanson(is) Briscian(i)/ probitate vitae et Religion(is) Christia(nae) doctrina/ meruit in Ordine Mino(rum) Generala(tus) honorem./ Florentiae Vita functus est/ transac(tis) in eo honore vigintiquinque annis./ Sepul(tus) est suor(um) Frat(rum) desiderio et luctu ingenti/ qui vitae morumque eius memores pos(uerunt). / Vix(it) an(nos) LXXXV, Obiit die XXVII octobris A(nno) S(alutis) MCCCCIC/ Clarissima Albertorum familia/ Monumentum hoc dicavit.

Montag, den 4. November 1499 wurde im Kloster zu Brescia ein Inventar der dortigen Hinterlassenschaft Sansons aufgenommen, die außer annähernd 6000 Dukaten eine Menge Kleinodien, und kostbaren Tafelzeuges aller Art enthielt, darunter bemerkenswert 78 silberne Gabeln [23]).

Bildnisse des Sanson sind in Padua, Capella del Santo, ein Flachrelief, ohne Namen, aber am Wappenschild mit dem aufrechten, gekrönten Löwen erkennbar. (Gonzati II, 152.) Petrus Rodulphius Rossinianensis, Historiarum seraphicae ordinis libri III, Venetiis 1586 gibt fol. 194^r einen Holzschnitt als vera effigies, der mir vorliegt und den Eindruck eines vornehmen Prälaten in mittleren Jahren macht. Ich halte die Zeichnung für im Zeitgeschmack stilisiert. Kostbar aber und von einem eklatanten Streben nach größter Naturtreue ist ein Intarsio von den Chorstühlen in der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi, das ich hier nach Ad. Venturi, La Basilica di Assisi, Roma 1908, p. 145 durch gütige Vermittlung von P. Bihl geben kann (Abb. 4). Am 5. August 1491 schloß Sanson den Kontrakt über die Chorstühle mit Maestro Domenico da San Severino (in den Marken).

---

[23]) Das kulturgeschichtlich hochinteressante Verzeichnis ist bei Zanelli, l. c. 94 ff. abgedruckt, aber vom Autor irrig als Teil des Testamentes aufgefaßt. Sanson heißt ja auch schon Rm̃us q.(ondam) d.(ominus) frater Franciscus, und das Jahr steht durch Angabe des Wochentages fest.

Die Inschrift »M. F. Samson Generalis fieri curavit«. Dominicus de Sancto Severino me fecit MCCCCCI bezeugt die Vollendung erst nach dem Tode des Generals (vgl. Thode, l. c. 302). Unter dem Bilde des Generals steht M. R. (Magister) FRANC . SĀSON . GENĒALIS. Das Porträt stammt also jedenfalls aus den letzten Lebensjahren Sansons. Ein kluger Kopf, mit vorgewölbter Stirn und Adlernase, klarem Auge und feingeschnittenem Mund. Der Haarkranz ist grau, aber noch von kräftigem Wuchs. Man empfängt den Eindruck eines bis ins höchste Alter ruhig und sicher schaffenden, geistig bedeutenden Mannes.

Eine Vergleichung mit dem Porträt bei G. Romanino ergibt zwar sichere Ähnlichkeiten, aber keine zur Identifizierung direkt zwingenden Momente. Sicherlich hat der Maler auch nach einem anderen Vorbild gearbeitet, das in S. Francesco in Brescia gewesen sein muß [24]).

Abb. 4. F. Franciscus Nani gen. Sanson.

Es muß sehr auffallen, daß der am 27. Oktober 1499 verstorbene Sanson als Stifter auf einem Bilde dargestellt ist, das nicht vor 1511 gemalt sein kann. Desgleichen ist sehr merkwürdig, daß der Rahmen des Gemäldes bereits 1502 vollendet war. Meines Wissens hat bisher niemand diese chronologische Differenz zwischen Rahmen und Bild zu lösen gesucht. Das Porträt auf dem Altarbild ist aber in der Literatur überhaupt unbemerkt geblieben. Don Angelo Nazzari glaubt, daß der Konvent von S. Francesco seinem größten Wohltäter eine posthume Ehrung habe zuteil werden lassen wollen. Aber in dem Ausdruck Franciscus Sanson . . a e r e s u o scheint doch zu deutlich ein L e b e n d e r als Auftraggeber zu uns zu sprechen [25]).

[24]) Zur Literatur wären noch nachzutragen: Wadding, Annales Minorum ed. II Romae 1736; von demselben: Scriptores Ordinis Minorum, Romae 1650; 3. Aufl. 1906. Marianus Florentinus († 1523) Compendium Chronicarum Fratrum Minorum, erstmalig ediert im Archiv. Francisc. Histor. vol. I—IV. Papini, Etruria Francescana, vol. I. Siena 1797. Luigi Fè, Il padre Francesco Sanson e la chiesa di S. Francesco in Brescia, Brescia 1867. Das sehr reiche Archiv von S. Francesco hat nach Aussage von Don P. Guerrino arch. vesc. in Brescia eine unglaubliche Zerstreuung erfahren. Im Staatsarchiv zu B. seien nur wenige Stücke über Sanson, die Zanelli vielleicht schon sämtlich ediert hat.

[25]) Diese Inschrift ist zweifellos alt und ursprünglich, wie Don Nazzari versichert.

Natürlich konnte Sanson dem nach Don Carlo Finarolis Feststellung erst 1485 geborenen Gir. Romanino keinen Auftrag erteilen. Er hat seine Abmachungen vielmehr mit einem älteren, angesehenen Meister getroffen, der aber trotz jahrelanger Frist den Auftrag nicht ausgeführt hat.

Ich stelle die Behauptung auf, daß die Bestellung im Jahre 1497 bei Leonardo erfolgte und mit dem oben besprochenen handschriftlichen Entwurf der »Franziskanermadonna« des Ms. J[2] zusammenfällt.

Einen annähernden Termin für den Auftrag des Sanson können wir aus der Datierung des Rahmens erschließen. Weil dieser 1502 fertig war, kann er bei dem Reichtum der Arbeit schwerlich später als 1500 in Auftrag gegeben sein. Ein Rahmen kann aber erst begonnen werden, wenn der Maler die Abmessungen des Bildes angegeben hat.

Aber hat Sanson nicht etwa in seinem Testament die Anfertigung des neuen Hochaltars angeordnet? Wo sich das Original des Testamentes befindet, ist weder Zanelli noch P. Bihl bekannt. Jedoch liegt ein Auszug aus demselben bei Gonzati, l. c. I. app. LVIII—LIX vor, nämlich ein Verzeichnis der Stiftungen und Vermächtnisse des Sanson, entnommen aus Liber omnium introituum et expensarum gloriosi S. Antonii, geschrieben 1499—1500. Hier werden der Sakristei von S. Francesco in Brescia gegen 6000 Dukaten vermacht und zwar zur Anfertigung eines großen, genau beschriebenen Prozessionskreuzes! Von einem Altar oder einem Bilde ist in dem ganzen Verzeichnis keine Rede, wie P. Bihl gütigst feststellte.

Daher muß der Auftrag zur Herstellung eines neuen Hochaltars in die letzten Lebensjahre des Sanson fallen!

Unter den wenigen Urkunden, die bislang über diesen bedeutenden Mann veröffentlicht sind, befindet sich eine über die Verschönerung von S. Antonio, die in Padua 1497 »die Jovis secunda Martii« in der Ratskammer des Podestà in Gegenwart des Generalministers ausgefertigt wurde (Gonzati, l. c. I, 76 u. app. doc. LII). Dort heißt es, daß der General »die crastino est recessurus.« Wohin die Reise ging, wird allerdings nicht gesagt, doch glaube ich mit Bezug auf eine andere Urkunde annehmen zu dürfen, daß Sanson sich noch längere Zeit in Oberitalien und zwar hauptsächlich in seiner Vaterstadt und in seinem Lieblingskloster S. Francesco aufgehalten hat. Am 12. September beantragte nämlich die Stadtverwaltung von Brescia bei der Signoria in Venedig Steuerfreiheit für ein Haus mit Grundbesitz, das Sanson aus seinem Familienerbe dem Konvent von S. Francesco geschenkt

Diejenige auf dem oberen Rahmen: A./MDCCCL/ TEMPLI/CURATORES/IN MELIUS RESTITU(ERUNT) ist in denselben Formen nachgebildet, und ich glaube, daß durch sie eine andere Inschrift verdrängt wurde.

hatte und am 26. September gewährte der Doge Augustinus Barbadico das erbetene Privileg [26]). Diese Stiftung setzt die Anwesenheit des Sanson in Brescia für den Monat September voraus.

In dieser Zeit, etwa im September oder Oktober, wird der Generalminister sicher auch das Kloster im nahegelegenen Mailand (Brescia gehörte zur Ordensprovinz Mailand) visitiert haben. Hier traf er den seit 1496 in den Diensten des Herzogs stehenden Mathematiker Fra Luca Pacioli, der an einer Stelle seiner Summa (von 1494) auf ein besonderes Vertrauensverhältnis zu den Wissenschaften und Künste liebenden Ordensgeneral hinzuweisen scheint [27]). Wir wissen andererseits aus Paciolis Divina Proportione, mit welcher Bewunderung der Franziskaner zu seinem genialen Freunde Leonardo emporschaute, der gerade in jenem Jahre 1497 ihn mit Zeichnungen für sein Werk unterstützte [28]). So war dem Frate auch die damalige bedrängte Lage des Künstlers wohl genauer bekannt als irgendeinem anderen. Was liegt nun näher als der Gedanke, Pacioli habe den kunstliebenden Generalminister auf den großen Leonardo aufmerksam gemacht, ihn namentlich vor das Abendmahlsbild geführt, das damals mit seinem Ruhme schon ganz Italien erfüllte und ihn angeregt, dem Maler, der damals in Geldnöten war, einen Auftrag zu einem Gemälde zuteil werden zu lassen! Gegner wird ja der Künstler im Kloster der Franziskaner noch besessen haben, weil bei Ablieferung des Madonnenbildes für die Capella della Concezione ein peinlicher Streit entstanden war: Leonardo und A. Preda hatten eine sachlich gerechtfertigte, aber vertragswidrige, bedeutende Erhöhung des Preises verlangt. Doch darf man annehmen, daß die Aussicht, durch ein hochbedeutendes Kunstwerk der Kirche in Brescia einen ähnlichen Ruhmestitel zu verleihen, wie ihn das Kloster der Dominikaner in Mailand durch das einzige Abendmahl gewonnen hatte, den hohen Kunstsinn des Sanson, der testamentarisch 6000 Dukaten für ein Vortragekreuz seinem Lieblingskloster bestimmte, unschwer zu einem Auftrag bewogen haben.

So spräche denn alle Wahrscheinlichkeit dafür, daß der Franziskanergeneral persönlich unter Vermittlung des Pacioli die Bestellung gegeben hat. Leonardo trug den Gegenstand des Gemäldes im Beisein des Bestellers mit Feder und Tinte säuberlich in sein Notizbüchlein ein, indem er die Namen der gewünschten Heiligen in der ihm wohl schriftlich überreichten Gruppierung neben dem Thron der Madonna anordnete. Darauf führte er die 7 Ordensheiligen, auf welche die Besteller das meiste Gewicht legten,

---

[26]) Die Urkunde bei Zanelli, l. c. 93.

[27]) Pars I f. 67^v; s. Uzielli, Ricerche intorno a L. d. V. I^2 386.

[28]) Der erste Teil der Div. Prop. schließt: Finis adi 14 decēbre in Milano nel nostro almo convēto MCCCXCVII.

noch einmal auf, mit Angabe ihrer Attribute, für die auf dem oberen Entwurf kein Raum war.

Der Besteller hatte so ziemlich alle Heiligen zusammengetragen, die ihm die Pietät gegen seinen Orden und seine Vaterstadt, sowie das Verlangen nach einem recht stattlichen Bilde eingeben konnte. Dadurch aber erwuchs dem Maler bei dem Mangel eines wirksam variierenden Motivs eine wenig interessante Aufgabe. Die Anbringung von 11 Assistenten des Thrones legte naturgemäß ein Breitformat der Komposition nahe, wie es Leonardo auch skizziert hat. Weil aber der 1502 vollendete Rahmen ein Hochformat aufweist, scheint Leonardo später eine Beschränkung der Zahl der Figuren [29]) anheimgegeben zu sein, die ihm gestattete, eine wirkungsvollere Hochkomposition zu schaffen.

Der Auftrag ist ebensowenig wie manche andere, die Leonardo übernahm, zur Ausführung gelangt. Wahrscheinlich blieb er schon in der Bildskizze stecken. Aber nicht einmal von einer solchen ist etwas auf uns gekommen. Die anstoßende Seite des Notizbüchleins ist leer geblieben. Zu Anfang des Jahres 1498 war der Künstler wieder in Gnaden beim Herzog aufgenommen, denn auf der erlauchten Versammlung der Gelehrten, Künstler und Ingenieure, die Moro am 9. Februar um sich sah, war Leonardo zugegen als würdigster Vertreter einer jeden Gruppe dieser Geisteshelden. Da gab es auch sofort wieder Aufgaben die Fülle, auf deren Erledigung fürstliche Ungeduld wartete, und der Künstler zeigte allen Eifer, um die Vergangenheit vergessen zu machen.

Am 10. August 1499 fallen die Franzosen ins Land, und wahrscheinlich am 15. Dezember verläßt Leonardo seine zweite Heimat. Wir begegnen seinen Spuren in Mantua und Venedig. Am 24. April 1500 weilt er wieder in seiner Vaterstadt, bald mit wenigen künstlerischen Arbeiten, intensiver aber jedenfalls mit seinen Studien beschäftigt. Als Kriegsingenieur des dämonischen Cesare Borgia durchzieht er Italien, nun wieder steht er in den Diensten der Signoria von Florenz.

Die Väter des Konvents zu Brescia müssen noch manche Jahre auf eine Ausführung ihres Altarbildes durch den berühmten Meister gehofft haben, zumal wahrscheinlich ist, daß der 1497 in Not befindliche Künstler einen, wenn auch geringen Vorschuß empfangen hatte. Vielleicht war es auf der Reise nach Venedig — also im Dezember 1499 — oder auf der Rückkehr von dort, als Leonardo die Abmessungen des Rahmens dem Bildschnitzer Lamberti angab. Seit 1502 harrt das kostbare vergoldete Schnitzwerk seines Inhaltes. Eitle Hoffnungen! Im Jahre 1506 gelingt es dem

[29]) Auch das Altarbild für die Capella della Concezione mußte sich bei der Ausführung eine Reduktion der Figurenzahl gefallen lassen. Vgl. G. Biscaro, Arch. stor. lomb. 1910, fasc. XXV.

Statthalter von Mailand, Charles d'Amboise, dem glühendsten Bewunderer von Leonardos Genius, ihn an den Dienst des französischen Hofes zu fesseln.

Schließlich haben sich die Mönche — keinesfalls vor 1510 — an einen brescianer Künstler, den jungen, glänzenden Girolamo Romanino gewandt, der als flotter Arbeiter ihnen auch bald das Prachtstück geliefert hat, das wir in S. Francesco bewundern [30]).

Der Wert des Notizblattes mit dem Entwurf der Franziskanermadonna besteht — abgesehen von den m. E. zweifellosen Beziehungen zu S. Francesco in Brescia und Francesco Nani — hauptsächlich in dem Licht, das dadurch auf eine düstere Lebensperiode Leonardos fällt. Wir erhielten ein neues Beispiel dafür, daß seine künstlerischen Unternehmungen durch die Kompliziertheit seines hochstrebenden und so vielseitigen Genius gewöhnlich nicht zum Abschluß gelangten.

---

[30]) Die Datierung auf 1511 geht möglicherweise auf eine natürlich ganz unberechtigte Lesung von MDII zurück! Früher setzte man auch das Gemälde in das Jahr 1502.

Nochmals die Perspektive bei den Brüdern van Eyck.

Eine Entgegnung von Professor Dr. **Doehlemann** (München).

In mehreren kleinen Arbeiten habe ich mich mit der Perspektive der Brüder van Eyck beschäftigt und weiter im 34. Band dieses Repertoriums auf Seite 392—422 und 500—535 eine Gesamtdarstellung der Entwicklung der Perspektive bei den Niederländern gegeben. Diesen meinen Entwicklungen ist Herr Dr. Joseph Kern in einer Arbeit entgegengetreten: Perspektive und Bildarchitektur bei Jan van Eyck, dieses Repertorium, Band 35, Seite 27—64. Er zeigt aber so wenig Verständnis für die meinen Schlüssen zugrunde gelegten Gedankenreihen und läßt meine Folgerungen so konfus erscheinen, daß ich mit einigen Worten darauf zurückkommen muß, wobei ich mich jedoch darauf beschränke, die von Kern beanstandeten Punkte zu erläutern.

I.

In einer Hinsicht ist die Untersuchung bereits so weit geführt, daß die prinzipielle Auffassung von uns beiden, die durch Gründe wohl nicht mehr verändert werden kann, feststeht. Dies bezieht sich auf die Genauigkeit einer perspektivischen Konstruktion. Jede perspektivische Darstellung, ja auch jede mathematische Zeichnung, mag sie auch mit den exaktesten Hilfsmitteln durchgeführt sein, ist ungenau. Es fragt sich nun, wie groß der Grad dieser Ungenauigkeit sein darf, wenn man immer noch voraussetzt, daß der Konstrukteur das ideale Gesetz gekannt hat. Ich kann das an zwei Bildern jedem sofort zur Anschauung bringen. Es handelt sich bei den in Frage stehenden Betrachtungen naturgemäß um die einfachsten Probleme der Perspektive, um Systeme von Linien, die auf der Bildebene senkrecht stehen und die ich Tiefenlinien nenne. Die Bilder dieser Tiefenlinien müssen dann durch einen Punkt gehen. Nun bitte ich Abbildung 1 (Abbildung 7 auf Seite 504 meiner früheren Arbeit) und Abbildung 2 (Abbildung 5 auf Seite 414 meiner früheren Arbeit) zu vergleichen. Die erste Figur zeigt einen Verlauf der Tiefenlinien, bei dem ich noch nicht von der Kenntnis eines Gesetzes spreche. Gerade aber in diesem Bild sieht Kern bereits das typische Beispiel eines Fluchtpunktes: »Die Zeichnung liefert das typische Schema eines nach einem Fluchtpunkt konstruierten alten Bildes, das durch kleine Beschädigungen und Übermalungen geringe Ver-

schiebungen im Liniensystem der Vorzeichnung erlitten hat« (Kern, a. a. O. Seite 56). Dagegen sieht meiner Anschauung nach ein nach einem Fluchtpunkt konstruiertes Bild etwa aus wie die Abbildung 2. Die Kontrolle an Bildern, von denen man von vornherein weiß, daß sie streng konstruiert sind, muß hier das richtige Beurteilungsvermögen liefern. Weiter bemerke ich noch, daß natürlich bei der Untersuchung der perspektivischen Konstruktion mit der größten Unvoreingenommenheit vorgegangen werden muß, d. h. die zu kontrollierenden Geraden sind erst sämtlich so genau als möglich und ohne jede weitere Rücksicht einzutragen, und dann ist das so entstehende »Diagramm« zu charakterisieren. Daraus wird mit hinreichender Deutlichkeit hervorgehen, was ich unter den höheren Ansprüchen an perspektivische Genauigkeit verstehe.

II.

Ein weiterer Grundsatz, den ich bei meinen sämtlichen Überlegungen zur Anwendung brachte, war die Rücksicht auf die Gesamtleistung eines Künstlers. Es kann sein, daß ein Künstler im Lauf seines Lebens eine Entwicklung in seiner perspektivischen Darstellung zeigt; dann sind die letzten Werke maßgebend für das Urteil, das man sich über ihn bilden wird. Ist aber eine solche aufsteigende Linie in der perspektivischen Kenntnis nicht zu verfolgen, so muß das Urteil über den Künstler mit dem Gesamtwerk in Übereinstimmung gebracht werden. Bei den Brüdern van Eyck liegt nun die Sache so: der Fußboden auf der linken Hälfte des Genter Altars ist, wie ich selbst erwähnt habe, a. a. O. Seite 399, richtig gezeichnet. Der Fußboden im Arnolfini Bildnis ist ebenfalls richtig. Wären von Eyck keine andern Bilder als diese beiden vorhanden, so müßte man zu der Ansicht kommen, daß er das Gesetz von der Flucht der Tiefenlinien einer Bodenfläche gekannt habe. Nun stehen aber diesen zwei richtig gezeichneten Bodenflächen eine ganze Reihe anderer gegenüber, für welche ein Gesetz sicher nicht zu konstatieren ist; so der Fußboden der »Rolin-Madonna«, der der »Pala-Madonna« und des »Dresdener Reisealtärchens«. Da es aber unmöglich ist, die beiden gut gezeichneten Böden an das Ende von Eycks Tätigkeit zu setzen — das Arnolfini-Bildnis stammt vom Jahre 1434 — so ist man hier in einer äußerst schwierigen Lage. Ein Künstler vom Range eines Eyck wendet aber nicht ein Gesetz einmal an, um es ein zweites Mal zu ignorieren; auch die ganze zunftmäßige Behandlung der Kunst spricht gegen ein solches Hin- und Herschwanken. Demgegenüber habe ich folgenden Ausweg vorgeschlagen. Die Brüder Eyck haben aus der Beobachtung das Fluchtpunktgesetz für Tiefenlinien zum Teil abstrahiert; sie lassen die Tiefenlinien im ganzen und großen leidlich richtig von außen nach innen verlaufen. Statt eines Fluchtpunktes tritt unter Umständen bei ihnen

ein Fluchtgebiet auf, d. h. man kann auf der Bildfläche ein Gebiet fixieren, in das alle Tiefenlinien eindringen. Mit dieser Voraussetzung kann man nun auch die beiden gut gezeichneten Böden in Übereinstimmung bringen, denn wenn Jan van Eyck die Tiefenlinien nach einem Fluchtgebiet orientierte, so konnte dies Gebiet auch zufällig einmal ein Punkt werden.

Abb. 1. Petrus Cristus: Maria mit dem h. Hieronymus und dem h. Franciscus. Frankfurt, Städelsches Institut.

III.

In der Zeitschrift »Die graphische Kunst« 1906 habe ich die Rolin-Madonna und die Pala Madonna auf ihre Perspektive untersucht. Ich habe dabei folgenden anderen Weg eingeschlagen: ich konstruierte die Schnitt-

punkte aufeinander folgender Tiefenlinien und zeigte, wie zerstreut dieselben im Bilde liegen. Natürlich ist das nur ein Mittel der Veranschaulichung und keine exakte Methode. Auch auf diese beiden Bilder muß selbstverständ-

Abb. 2. Dirk Bouts: Das Abendmahl. Löwen, Peterskirche.

lich das eben geschilderte Verfahren angewendet werden. Man wird finden, daß man nie zu einem Fluchtpunkt gelangt, wohl aber läßt sich bei der Rolin-Madonna ein Fluchtgebiet für den Fußboden angeben (a. a. O. Seite 401). Ebenso bildet sich bei der Pala-Madonna zur Not ein Fluchtgebiet für die Tiefenlinien des Bodens aus. Die oben erwähnte Art der Konstruktion der Schnittpunkte aufeinander folgender Tiefenlinien habe ich auch nie als

eine Methode bezeichnet. Sie wird indes, vernünftig verwendet, keinen Schaden anrichten können. Denn man sieht folgendes ein: Ist ein System von Linien genau oder auch nur annähernd genau nach einem Fluchtpunkt konstruiert, so liegen jedenfalls auch die Schnittpunkte aufeinander folgender Tiefenlinien nicht weit auseinander. Liegt freilich nur ein Fluchtgebiet vor, so brauchen die Schnittpunkte aufeinander folgender Tiefenlinien nicht in dieses Gebiet zu fallen. Bei Berücksichtigung dieser beiden Grundsätze wird man auch die letzte Methode zur Veranschaulichung verwenden können. Eine gewisse Kritik setze ich dabei allerdings immer voraus, so z. B. daß man nicht ganz ungenügend kurze Stücke zur Bestimmung einer geraden Linie verwendet oder ganz ungenaue Schnittpunkte benützt. Nur nebenher sei bemerkt, daß das Durchlaufen der Tiefenlinien in einem gewissen Sinne immerhin eine Bedeutung haben kann. Denn abgesehen davon, daß man praktisch die Linien in einer gewissen Reihenfolge zeichnet, könnten gewisse Eigenschaften derselben dadurch erschlossen werden, so etwa die Konvergenz nach einzelnen Gruppen.

IV.

Den gleichen Grundsatz, den Künstler nach seinem ganzen Werke zu beurteilen, habe ich auch bei Bouts durchaus logisch und konsequent festgehalten. Das »Abendmahl in Löwen« ist sicher als Ganzes einheitlich nach einem Fluchtpunkt konstruiert. Da er aber im »Passahmahl« wieder Fußboden und Decke getrennt behandelt und ebenso im »Gottesurteil«, so habe ich ihm in meinem Resumé (a. a. O. Seite 421), ganz aus dem gleichen Grunde wie bei Eyck, nur die Kenntnis des Satzes vom Fluchtpunkt der Tiefenlinien einer Bodenfläche oder einer Decke zugeschrieben aber nicht die Kenntnis des Satzes der Flucht der sämtlichen Tiefenlinien des Raumes.

Herr Kern bekrittelt nun weiter die Folgerungen, die ich an das »Gottesurteil« geknüpft habe. Es sieht in diesem Bilde in der Tat so aus, als gingen die Diagonalen durch einen Fluchtpunkt. Eine sichere Folgerung habe ich selbst nicht zu ziehen gewagt. Ich schreibe a. a. O. Seite 419: »Dieser neue Fluchtpunkt wäre der Distanzpunkt, wenn er als in dem Horizont der Bodenfläche gelegen angesehen werden dürfte. Allem Anschein nach liegen hier die Spuren weiterer theoretischer Kenntnisse vor.« Die deutsche Sprache bietet mir kein Mittel, um eine Vermutung vorsichtiger auszusprechen. Aus dieser Bemerkung zieht nun Kern die merkwürdige Folgerung, daß ich überhaupt im Gegensatz zu ihm an die perspektivische Konstruktion geringere Anforderungen stelle. Ich kann es ruhig dem Leser meiner Arbeit überlassen, sich darüber selbst ein Urteil zu bilden. Was endlich den im Hintergrund der »Pala-Madonna« dargestellten Kirchenraum betrifft, so muß ich gestehen, daß ich der Frage keine so weit-

gehende Bedeutung beimesse, wie Kern. Namentlich aber scheint es mir doch nicht ausgeschlossen, daß Eyck einfach eine Kirche malte, wie sie in seiner Phantasie existierte, ohne dafür ein Vorbild zu haben. Denn wenn man auch bei vielen Bildern für die architektonischen Hintergründe die Motive, d. h. die wirklichen Architekturen angeben kann, so folgt daraus doch noch nicht, daß es für jedes Bild ein solches architektonisches Vorbild geben muß.

Nach alle dem veranlassen die Ausführungen des Herrn Kern mich nicht, die von mir aufgestellten Folgerungen irgendwie zu ändern.

Antwort auf die Entgegnung des Herrn Professor Doehlemann.

Von **G. Joseph Kern.**

Auf die vorstehenden Ausführungen habe ich folgendes zu erwidern [1]:

A d I.

In der Zeichnung auf Seite 504 (hier Seite 264) sind unnötigerweise die Tiefenlinien über deren Schnittpunkte hinaus verlängert, wodurch für ein perspektivisch ungeübtes Auge leicht ein irreführendes Bild der Anlage entsteht. Mit dem Doehlemannschen Diagramm bitte ich nebenstehendes Diagramm (Fig. 1) sowie die Ausführungen auf S. 54, 55 und 56 des betreffenden Heftes dieser Zeitschrift zu vergleichen. Es wird sich bei dem Vergleich zeigen, daß ein prinzipieller Unterschied zwischen den beiden Figuren gar nicht vorhanden ist. Andererseits fehlt der Beweis gegen die Richtigkeit des Schlusses, der aus dem gemeinsamen Schnitt von mindestens sechs Orthogonalen des Innenraumes im perspektivischen Horizont der Landschaft für das Frankfurter Bild abgeleitet wurde. Schließlich hat Doehlemann früher selbst geäußert, Petrus Cristus scheine das Gesetz von der Flucht der Orthogonalen im Raum zu kennen (Zeitschrift für Mathematik und Physik, Bd. 52, Heft 4, Seite 423); er konnte zu diesem Ergebnis n u r gelangen, wenn er annahm, daß der Raum in dem Frankfurter Bilde nach e i n e m F l u c h t p u n k t ange-

[1]) Es seien einige kleine Druckfehler und Ungenauigkeiten, die bei der Korrektur des Aufsatzes über die »Perspektive und Bildarchitektur bei Jan van Eyck« stehen geblieben sind, bei dieser Gelegenheit berichtigt. Man lese:

Seite 36, Zeile 8: „lasse[1]« statt: »lasse[2]«,
„ 36, „ 37: »Bourges[2]« „ »Bourges[1]«,
„ 42, „ 6: »(Fig. 9)« „ »(Fig. 8)«,
„ 48, „ 26: »(Fig. 19)« „ »(Fig. 17)«,
„ 50, „ 7: »haben« „ »hat«,

in der Unterschrift zur Abbildung auf Seite 40: »$\frac{32,7^\circ}{2}$« statt: »32, 7°.

legt sei. — Bei der Abbildung auf Seite 414 (hier Seite 265) besteht gar kein einheitlicher Fluchtpunkt in dem von Doehlemann sonst geforderten Sinne. Er ersetzt kurzerhand den Punkt durch eine kleine kreisförmige Scheibe. Es liegen aber bei weitem nicht alle Schnittpunkte der Orthogonalen inner-

Abb. 1. Petrus Cristus: Maria mit dem h. Hieronymus und dem h. Franciscus. Frankfurt, Städelsches Institut.

halb der Scheibe! Eine Scheibe, die alle Schnittpunkte umfassen würde, würde sofort erkennen lassen, daß die Perspektive der beiden von Doehlemann als verschieden gegenüber gestellten Werke im Prinzip völlig gleich ist.

Ad II.

Wie Doehlemann zugibt, ist der Fußboden in der linken Mitteltafel des Genter Altars und im Arnolfini-Bild »richtig«. Für die Erklärung greift Doehlemann wieder auf einen Zufall zurück, nachdem er in der Zeitschrift

für Mathematik und Physik (Bd. 52, Heft 4, Seite 422) ausdrücklich festgestellt hat, daß der Fußboden im Genter Altar mit dem Ausblick auf die Straße »mathematisch richtig konstruiert« ist. Wenn dieser Fußboden »konstruiert« ist, muß logischerweise auch der Fußboden des Arnolfini-Bildes »konstruiert« sein; »konstruiert« ist dann ebenfalls die Decke des Raumes, die Doehlemann in seiner Replik nicht mehr erwähnt. Nach dem gleichen Prinzip wie die Architektur dieses Werkes ist ferner der Raum in der Petersburger »Verkündigung« angelegt. Hier sind drei Ebenen nach drei Konvergenz-Zentren gezeichnet. In nicht weniger als sechs Fällen also läßt sich innerhalb des Kreises unzweifelhaft »echter« Eyckscher Bilder das gleiche System mit Sicherheit nachweisen. Da es bereits bei Broederlam, einem niederländischen Maler aus der Zeit vor Jan van Eyck, auftritt, dürfte Jan das System übernommen haben. Auf diesem Wege weiter zurückgehend, kamen wir bis zu Ambrogio Lorenzetti, den wir als den Erfinder der Fluchtpunktkonstruktion für die Einzelebene ansprechen möchten. — Den Eyckschen Bildern, die die erwähnte Konstruktion zeigen, treten nun innerhalb der Kunst des Jan und seiner Werkstatt zwei Gruppen von Bildern gegenüber. Die erste Gruppe umschließt die Bilder, aus deren Zeichnung sich eine Konstruktion nicht mit Sicherheit nachweisen läßt: das Pala-Bild, das Dresdener Reisealtärchen, die Madonna bei Baron Rothschild in Paris und die Rolin-Madonna. Die zweite Gruppe umfaßt die Werke, aus deren Zeichnung eine Verwendung des Fluchtpunktes für die Darstellung des Raumes hervorgeht: die Madonna mit dem Kartäuser in Berlin, die Berliner Verkündigung des Petrus Cristus und seine Madonna mit den beiden Heiligen in Frankfurt. Es findet also in den Werken des Jan von Eyck und seiner Schule eine »Entwicklung« der Perspektive statt, nur läßt sie sich nicht an allen Bildern mit gleicher Deutlichkeit verfolgen. Die Entwicklung erreicht indes, soweit erhaltene und bekannt gewordene Werke des Eyckschen Kreises ein Urteil gestatten, im Frankfurter Bilde des Petrus Cristus von 1457 ihren Höhepunkt. So bleibt nur übrig, anzunehmen, daß die Ungenauigkeiten in der perspektivischen Zeichnung der Werke, die bei einer mathematischen Untersuchung kein sicheres Resultat ergeben, auf einer verhältnismäßig wenig sorgfältigen Ausführung der betreffenden Bilder beruhen. Dies fordert die Rücksicht auf die Gesamtleistung des Jan van Eyck und des Petrus Cristus; sie fordert darüber hinaus, daß wir Jan van Eyck die Auffindung des Fluchtpunktes für den Raum zuschreiben.

Ad III.

Wenn ein System von Linien nur annähernd genau nach einem Fluchtpunkt konstruiert oder genau konstruiert ist, jedoch geringe Verschiebungen durch Veränderungen der Bildtafel, infolge des Alterns, erlitten hat, so liegen fast immer die Schnittpunkte aufeinander folgender Tiefenlinien weit auseinander. Immer dann, wenn der Horizont relativ hoch bezw. (für die Decke) tief und die Ausgangspunkte der Tiefenlien auf der Grundlinie (bzw. oberen Abschlußlinie) des Bildes nahe beieinander liegen. Je spitzer der Winkel ist, unter dem die Tiefenlinien sich schneiden, desto unzuverlässiger wird das Resultat. Bei Jan van Eyck liegen die Fußpunkte der Orthogonalen im Verhältnisse zur Durchschnittshöhe des Horizontes viel zu nahe beieinander, als daß das von Doehlemann methodisch angewandte Verfahren genaue Ergebnisse liefern könnte.

Ad IV.

Die Ausführungen Doehlemanns über die Perspektive bei Dirk Bouts wurden nur insofern beanstandet, als er die Bilder des Dirk Bouts und des Jan van Eyck auf ihre perspektivische Genauigkeit hin mit verschiedenem Maßstabe mißt. Es mag sein, daß im »Abendmahl« des Dirk Bouts die Fluchtpunkte von Decke und Fußboden zusammenfallen. Wenn aber Doehlemann bei diesem Werk des Dirk Bouts und dem »Gottesurteil« zur Anerkennung des Prinzips von der Flucht der Einzelebenen nach gesonderten Fluchtpunkten gelangt, muß es unverständlich erscheinen, warum er dem Maler des Arnolfini-Bildes die Kenntnis des Gesetzes abspricht. — Auf die prinzipiellen Bemerkungen über die Rekonstruktion der Architektur im Pala-Bilde näher einzugehen, erübrigt sich durch den Nachweis der zahlreichen Analogien zwischen der Bildarchitektur und den Bauten vom Typus Neuvy-Saint Sépulcre. Bei dieser Gelegenheit möchte ich auf die Ergebnisse der Untersuchungen über die Kirche von St. Donat (Donas) hinweisen, die der um die Lokalgeschichte Brugges hochverdiente Forscher Ad. Duclos in seinem 1910 erschienenen Werke »Bruges, histoire et souvenirs« auf Seite 314, 316, 444 und 445 niedergelegt hat. Es ergibt sich übrigens aus der Abbildung des Chores bei Wijdts, Chronijke van Vlanderen (1725), tom. I, pag. 153, mit Gewissenheit, daß die Bildarchitektur des Pala-Bildes mit der Kirche St. Donat nicht das Geringste zu tun hat. Auch der Grundriß bei Gaillard, Inscriptions funéraires et monumentales de la Flandre occidentale, Bruges MDCCCLXI, tom. I, Pl. II, pag. 6, und der Grundriß in der Handschrift von L. P. de Molo: »Collection de plans, tombeaux, épitaphes, pierres sépulcrales, blasons funéraires se trouvant autrefois dans l'église cathédrale de Saint-Donatien à Bruges«, 1786, (Brügger Stadtbibliothek, nr. 595, 2 vol. in fol.) beweisen, daß keinerlei

Verbindung zwischen der Architektur des Pala-Bildes und der Kathedrale besteht. Die von Baudouin erbaute Kirche war zur Zeit des Jan van Eyck nicht mehr vorhanden.

Herr Professor Doehlemann gibt, wie er erklärt, seinen Standpunkt nicht auf. Die Gründe, die er anführt, berechtigen ihn doch wohl nicht, seine Theorie über die Entwicklung der Perspektive in der niederländischen Kunst aufrechtzuhalten.

Besprechungen.

A. E. Brinckmann. Deutsche Stadtbaukunst in der Vergangenheit. 160 Seiten in 8° mit 39 Lageplänen und 78 Ansichten. 1911. Verlag Heinrich Keller. Frankfurt a. M.

Das erste Buch Brinckmanns »Platz und Monument«, Berlin, bei Wasmuth, 1909, war eine Erfüllung, der literarische Ausdruck vieler Gleichgestimmter, die, sei es zu den klaren stereometrischen Bestrebungen der modernen Baukunst selbst konkrete Beziehungen hatten, sei es aus der raumästhetischen Schule Adolf Hildebrands und Wölfflins hervorgegangen waren. Es war, kurz gesagt, das ersehnte eindeutige Bekenntnis zu einem wieder architektonischen Stil im Städtebau, die Entgegnung auf Camillo Sittes berühmtes Buch, das zwar ungeheuer anregend auf Theorie und Praxis gewirkt hatte, die bisherige vollkommene Indifferenz für das Problem als solches allgemein beseitigend, das aber auch in bedenklichem Maße den historischen Romantikern im Städtebau mit ihren »malerischen Motiven« und räumlich kleinen Empfindungen, mit ihren Stimmungen der Enge und des irrationalen Zufalls, des Unrhythmischen und des räumlich Vereinzelten, Unzusammenhängenden, Vorschub geleistet hatte.

Die Habilitationsschrift Brinckmanns für das Fach des Städtebaus an der Technischen Hochschule in Aachen war eine geschichtliche Untersuchung über die regelmäßigen Stadtneugründungen des 12. und 13. Jahrhunderts im Süden Frankreichs, die in Einzelaufsätzen in der Deutschen Bauzeitung 1909 erschien, und an sie schließt sich sein wieder mehr ästhetisch gerichtetes neuestes Buch »Deutsche Stadtbaukunst in der Vergangenheit« darin an, daß es den architektonischen und plastisch-räumlichen Reichtum vor allem in den ganz regulären Grundrissen der Fürstenstädte des 18. Jahrhunderts zu finden sucht, die der Unverstand früher als »souveräne, willkürliche Produkte« und als »öden Schematismus ohne Phantasie« abzutun beliebte.

Die Einleitung wendet sich in ihren »Grundsätzen für die Betrachtung älterer Stadtbaukunst« zuerst gegen einen nachahmenden Historizismus, gegen die Versuche moderner Romantik, alte Städtebilder in unseren heutigen

Großstädten mit ihren so spezifischen, künstlerischen wie Tagesforderungen aufleben zu lassen. Es wird die Frage gestellt: »Wie weit kann kritischer Eklektizismus jenen alten Schöpfungen gegenüber heutiges Schaffen fördern?« und darauf als Antwort, die zugleich das Programm zu den Ausführungen Brinckmanns enthält, erteilt, nicht die zufälligen Motive, die reizenden Einzelheiten sollen in unseren alten Städten den modernen Städtebauer aufzusuchen besonders reizen, sondern die Gesetzmäßigkeit der künstlerischen Ausdrucksform, die dem Gesamtorganismus, dem höheren Ganzen, innewohnt.

Der nächste Abschnitt handelt über die Relationen im Stadtbild. Er entwickelt sie ästhetisch aus den Hildebrandschen Theorien über die Gewinnung der dreidimensionalen Raumvorstellung. Wie mir scheint, geht hier Brinckmann, ähnlich wie Hans Cornelius in seinen bekannten »Elementargesetzen der bildenden Kunst«, in den Ausführungen über die Maßverhältnisse in der Ebene und im Raum, doch etwas zu weit: Die Erfahrung der wirklichen Größe eines Baues, die er durch die Einführung eines Vorder- und Hintergrund vereinigenden Maßstabes, z. B. eines hier wie dort vorkommenden, in der Wirklichkeit gleich dimensionierten Fensters, gewinnen will, ist doch wohl mehr ein intellektuelles als ein den Gefühlen der künstlerischen Stimmung, aber auch der spontanen Anschauung, dienendes Bedürfnis. Die Relationen im Stadtbild beschränken sich nicht auf die Größenverhältnisse, sondern sie beziehen natürlich alles untereinander, Farbe, plastisches Relief, die mannigfaltigen Tiefenwirkungen der Perspektive und der Weiträumigkeit, das Verhältnis des Hauskubus zum Block und dadurch auch die Stellung des Einzelhauses im großen Stadtplan. Sehr treffend äußert sich gerade über diese letztere Relation Brinckmann auf S. 23 und 24: »Zwischen dem architektonischen Stil des Hausbaues und dem Stadtbau bestehen die innigsten Beziehungen; mit der Art und Weise des Wohnens ändert sich die Form des Stadtgebildes. Dieses unterliegt daher stetig Veränderungen; jeder Fortschritt im Wohnungswesen bringt eine Umwandlung im Stadtbild mit sich. Hieraus folgt, daß von uns die Erscheinung einer älteren Stadt wohl schön gefunden, nie aber als vorbildlich betrachtet werden kann. Es folgt daraus auch, daß unser Stadtbau erst wieder eine sichere Form finden wird, wenn das einzelne architektonische Gebilde sich abgeklärt hat. Bis dahin ist alles Stadtplanmachen Arbeit des Verstandes, der nützliche Resultate erzielen kann, dem jedoch die überzeugende Lebenskraft des architektonischen Instinktes fehlt«.

Das dritte Kapitel, über die Ausbildung des Baublocks, wendet sich, den in den vorigen entwickelten, raumvereinigenden Grundsätzen gemäß, gegen den Individualismus im Hausbau. Es verlangt unter Hinweis auf viele alte Beispiele der deutschen Renaissance, Donauwörth,

Miltenberg, Hildesheim, entweder eine harmonische Zusammenstimmung der Teilstücke des Baublocks vor allem in den Proportionen, in der Fassadenteilung, der Dachbildung und in der Verwendung eines gleichen Baumaterials, oder, als von noch höherem architektonischen Sinn, wie er sich in den schönen einheitlich aufgebauten Städten des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts, in Crossen a. O., Karlsruhe, den neueren Teilen Würzburgs und Münchens, in Erlangen, in der Dresdener Neustadt, in Ludwigsburg, bewährt findet, den von vornherein als bauliche Einheit gedachten Häuserblock, der nach denselben rhythmischen Mitteln der Steigerung, der künstlerischen Unter- und Überordnung zusammengefaßt ist, wie man das auch von dem architektonisch durchgebildeten Einzelhaus her kennt. Hier möchte ich den Verfasser noch auf ein ausgezeichnetes Beispiel aufmerksam machen, den von Friedrich Joachim Stengel um 1760 in höchst differenzierter rhythmischer Steigerung angelegten Ludwigsplatz in Saarbrücken: Auf die als breites Kreuz inmitten des langgestreckten Tiefenplatzes hingelagerte Zentralkirche führt eine kurze Straße. Der Platz wird an der hinteren Schmalseite durch die mit beherrschendem Mittelrisalit ausgestattete Dragonerkaserne abgeschlossen, während seine beiden Längsseiten von je einer Reihe symmetrischer Gebäude, die sich völlig einander entsprechen, in äußerst künstlicher Abstufung von Dominierendem und Subordiniertem eingefaßt werden, so daß z. B. die gleichen Eckpavillons viermal wiederkehren. Leider existiert von diesem Platz bisher noch gar keine Grundrißaufnahme, auch nicht in dem sonst sehr verdienstvollen, aber mit Grundrissen mehr als sparsamen Werke von K. Lohmeyer, F. J. Stengel, Düsseldorf 1911.

Bei der Zusammenfassung des Baublocks spielt natürlich das Dach, das dem Kubus als solchem die ästhetisch schließende Spitze verleiht, eine Hauptrolle. »Es ist nicht übertrieben, zu sagen, daß die Wiederbelebung der deutschen Stadtbaukunst mit dem Dach beginnen muß. Zeichnet sich doch auch jeder Grundriß einer Stadt noch ein zweites Mal in den Linien der Dächer ab. Wird hier Beruhigung und Klarheit gewünscht, so muß der Grundriß solche bereits vorbereiten. Ein zerrissener Blockgrundriß ergibt auch eine zerrissene Dachform« S. 32 und 33).

Befassen sich die drei ersten Abschnitte dieses Buches mit dem Elementaren des Städtebauproblems, so gehen die vier letzten Kapitel auf die eigentlichen raumgestaltenden Fragen ein, den Rhythmus des Raumes, auf Straße und Perspektive, die Funktionen des Platzraumes und die Stadt als einheitlichen Organismus. Bereits Theodor Fischer hat den Lehrsatz ausgesprochen [1]): »Gliederung der Massen nach Herrschendem und Be-

[1]) Stadterweiterungsfragen mit besonderer Rücksicht auf Stuttgart.

herrschtem ist eines der wichtigsten Kunstmittel im Städtebau «, den er dann näher erklärt: » Nicht das Beherrschen an sich scheint übrigens das eigentlich ästhetisch Wirksame, sondern die Zusammenfassung aller Teile in eine Einheit, welche nur durch diese Gliederung erreicht werden kann und in der alle Teile vom Geringsten bis zum Haupte ihre eigenste Bestimmung haben und schön sind dadurch, daß sie diesen ihren Zweck im ganzen erfüllen«.

An einer Reihe von Abbildungsbeispielen, wieder vor allem von Anlagen des 18. Jahrhunderts, legt uns Brinckmann diesen gesetzmäßigen Wechsel zwischen den verschieden abgestuften Hauskuben und dem Freiraum des Platzes und der Straße, den horizontal und vertikal gerichteten, den eine Perspektive schließenden und öffnenden Bauwerken dar. Er analysiert Plätze und vor allem logisch zueinander gedachte Platzgruppen auf ihren klärenden Raumwert, ästhetische Betrachtungen, die, auf die Straße angewandt, auch noch das folgende Kapitel ausfüllen. Es ist sehr treffend, was Brinckmann über das Dorf sagt, das keine Straßen, nur Wege kennt und dessen impressionistischer Reiz in dem Durcheinander von Geformtem, dem Einzelhaus, und Lockerem, der ungeregelten Natur, besteht. Für die Stadt aber ist der Straßenraum in organischem Zusammenhang mit dem Bauwerk, architektonisch synthetisch, nicht malerisch auflösend zu empfinden (S. 97 und 98): Das wird für die eine Straßenperspektive in alter Zeit schließenden Stadttore bewiesen, für das frühere und heutige Verhältnis der Brücken zu den Häusern und Häusergruppen des Flußufers.

In dem Abschnitt VI, Funktionen des Platzraumes, wird das in speziellem ausgeführt, was das IV. Kapitel, Rhythmus des Raumes, im allgemeinen vorgezeichnet hat. Dieser kommt natürlich in seinem Inhalt sehr dem ersten Buche Brinckmanns »Platz und Monument« nahe, besonders in der auf S. 125 und 126 ausgesprochenen Tendenz: »Wo der einzelne Bau in seiner Gesamtform zur Regelmäßigkeit neigt, ist auch Regelmäßigkeit des Bebauungsplanes Voraussetzung seiner Wirkung. Der Architekt, der Bebauungspläne ausarbeitet, hat dieser Richtung nachzugeben, denn töricht wäre es, Architekturen für einen Plan zu erfinden, wo doch der Plan als umfassendere Einheit nur die einzelnen Bauten ihrem Charakter nach disponieren, Möglichkeiten ihrer Anordnung gewähren soll«. Als architekturgeschichtlich besonders wertvoll sei hier der Vergleich von dreierlei Gestaltungen der Platzgruppe am Dom in Metz, des Projekts einer Place Royal von Jean Antoine von 1752, der Umgestaltung durch J. E. Blondel von 1764 und des heutigen, künstlerisch beträchtlich verschlechterten Zustandes hervorgehoben[1]).

Ein Vortrag von Theodor Fischer. Mit 32 Abbildungen. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 1903. S. 8 und 9.

[1]) An dieser Stelle, S. 115, bezeichnet Brinckmann irrtümlicherweise Metz als

In dem Schlußkapitel über die Stadt als einheitlichen Organismus werden die Plananlagen besprochen. Die regelmäßigen erhalten den Vorzug. Die Unregelmäßigkeiten in den Bebauungsplänen unserer alten süddeutschen Städte gefallen uns nur als der folgerechte Ausdruck in der Erscheinung des Alten, des historisch Gewordenen (S. 141). Aber es ist ein künstlerischer und praktischer Irrtum, die Unregelmäßigkeit nun auch wieder mit Willen zum Schaffensprinzip im modernen Städtebau zu erheben, wie dies z. B. bei einem Plan für die Erweiterung von Pforzheim (Abb. 103 auf S. 143) geschah, der deshalb auch von englischer Fachseite her Mißbilligung fand: »Städtebauen, von künstlerischem Gesichtspunkt aus betrachtet, heißt mit dem Hausmaterial Raum gestalten. Den klarsten Raumeindruck übermittelt die regelmäßige Formation und darum wird diese stets das Element auch des städtebaulichen Gestaltens sein. Der symmetrische Monumentalplatz, die gerade breite Straße müssen das Gerüst für größere Stadtpartien abgeben, in das sich dann das Gewebe freierer Bildungen einhängen kann« (S. 136 und 137). Als ein ausgezeichnetes Beispiel wird hierauf der Stadtplan von Erlangen analysiert. Daß dieses Prinzip auch der Sinn wahrhaft architektonischer Stadtregulierungen sein muß, davon könnte dem Verfasser auch noch der prachtvolle städtebauliche Entwurf desselben J. F. Blondel, der den Domplatz in Metz umgestaltet hat, von 1765 für Straßburg ein Beispiel sein, der noch ganz unveröffentlicht in zwei Großquartbänden des Straßburger Stadtarchivs vorliegt: er sucht erstens die Fluchten der mittelalterlichen Gassenanlagen geradlinig auszugleichen, dann aber auch eine Reihe räumlich aufs feinste abgestufter Plätze und Platzfolgen zu schaffen, von denen, nur vorläufig, das Projekt für den heutigen Kleberplatz, den Münsterplatz und den Stephansplan genannt seien.

Wenn also Brinckmann mit sehr bewußter Absicht gerade dieser Städtebaukunst des 18. Jahrhunderts vor dem Städtebau des 16. den Vorzug gibt (S. 46, 159 und 160), so geschieht dies auf Grund der streng rhythmischen Gestaltung jenes. Er sieht in der großen und entwickelten Stadtarchitektur des 18. Jahrhunderts, analog ihrer ja jetzt von unserer Generation so bewunderten Hausarchitektur, »ungehobene Möglichkeiten, die in der Richtungslinie der deutschen Stadtbaukunst lagen, die aber verschüttet wurden«. Diese Vorbilder sollen uns freilich nur im Geist, nicht im Detail nachahmenswert sein. Schon auf S. 46 schreibt er: »Sehr beklagenswert ist, daß viele Architekten ahnungslos an diesen Städten des 18. Jahrhunderts vorübergehen, daß das Publikum in dem Glauben gehalten wird, der Gipfel

---

deutschen Boden: Aber bereits um 1200 — das genaue Datum ist mir augenblicklich nicht gegenwärtig — verbietet der Papst seinen Einwohnern den Gebrauch der Bibel in französischer, d. i. volkstümlicher Sprache.

deutscher Stadtbaukunst sei mit Nürnberg erklommen, jener Stadt, in der eine aufrichtige und klare Gesinnung sich bedrückt und nicht hingehörig fühlen muß, die eine kunsthistorische Merkwürdigkeit ist, aber kein Vorbild für eine selbständige, moderne Kunst sein kann. Nahe stehen uns diese Städte des 18. Jahrhunderts, weil sie besonnen und abwägend sich gestalteten, Gefühl für architektonische Konsequenzen bis ins kleine zeigen, und weil der moderne Architekt die gleiche geistige Disziplin von sich verlangt«. —

Dem so ausgezeichneten und lehrreichen Buch A. E. Brinckmanns wollen wir die gleiche Popularität wünschen wie dem ihm an architektonischem Geiste ja bedeutend nachstehenden älteren Werke Camillo Sittes. Es eignet sich deshalb besonders für Übungen im architektonischen Unterricht, besonders, weil es ja auch aus diesem hervorgegangen ist, wie seine lockere Fügung an vielen Stellen beweist. Mag dieses auch die formale Wissenschaftlichkeit monieren, mir erscheint das nicht als Nachteil, sondern als ein Mehr an Lebendigkeit und reicher Anschauung.

Straßburg i. Els. *Fritz Hoeber.*

Paul Drey. Die wirtschaftlichen Grundlagen der Malkunst. Versuch einer Kunstökonomie. Cotta'sche Buchhandlung, Stuttgart und Berlin 1910.

Der organische Aufbau dieser in erster Linie volkswirtschaftlichen Arbeit kann hier keine Beurteilung finden, sondern es soll bloß auf die reiche Anregung verwiesen werden, die jeder, der sich mit Kunst praktisch oder theoretisch beschäftigt, in Dreys Buch finden wird. Mit seinen scharfen, geistvollen Beobachtungen prinzipieller Natur greift der Autor weit über die ursprünglich gesteckten Grenzen der zeitgenössischen Malerei hinaus und bereichert auch die Betrachtung der alten Kunst, indem er zum ersten Male den Zusammenhang der wirtschaftlichen Verhältnisse mit der künstlerischen Produktion systematisch klarlegt; danach wäre zu wünschen, daß er gelegentlich in einer noch spezielleren Untersuchung die Tragweite des gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Milieus für das Schaffen des Künstlers nachwiese.

Nach einer Einleitung psychologischen Charakters über das »Kunstbedürfnis« bringt Drey eine aufschlußreiche Schilderung des Künstlergewerbes in Vergangenheit und Gegenwart, um dann zu dem wichtigen Kapitel der wirtschaftlichen Verwertung des Kunstwerkes überzugehen. Diese mit vorzüglicher Sachkenntnis angestellte Untersuchung führt zu dem traurigen Geständnis: »Wir schulden der Kunst viel, doch bezahlen wir sie nicht«, mit dem sich der Verfasser dem positiven Teile seiner Kritik, der »Kunstpolitik« zuwendet.

Die Lösung der kunstwirtschaftlichen Frage liegt in einer künstlerischen

Kultur unseres Wirtschaftslebens, die dahin zielt, »jede künstlerische Kraft nach Maßgabe ihres Könnens und Leistens dem Zwange wirtschaftlicher Hemmungen so weit zu entziehen, daß sie zu voller Entfaltung gelangen kann, und sie bis zu den letzten Möglichkeiten dem Wirtschaftsleben und der Kultur nutzbar zu machen«. Zwei Wege führen zu diesem Ziel: eine Steigerung des Kunstkonsums, mit der eine qualitative Besserung der Nachfrage Schritt zu halten hätte, und eine rationelle Organisation nicht nur der Künstlererziehung, sondern der Künstlerschaft überhaupt, um engere Beziehungen zwischen dem Produzenten und dem Käufer anzubahnen.

Was zunächst die Popularisierung der Kunst betrifft, so verspricht sie nur dann den rechten Erfolg wenn sie „nicht nur eine Ausbreitung der Kunst l i e b e, sondern eine Erziehung zum Kunst v e r s t ä n d n i s im Auge hat«. Es muß also das Material, das unsere Volksbildungs- und ähnliche Vereine propagieren, mit besonderer Sorgfalt gewählt werden; vor allem sollte man von mechanischen Reproduktionen so weit als möglich absehen und dafür den Erzeugnissen unserer Graphik als billigen Originalwerken mehr Interesse zuwenden. In dieser Hinsicht wäre also der Erfolg, den Drey der reproduktiven Verbreitung von Kunstwerken verspricht, wenig wünschenswert, wenn er auch der wichtigste und beste Notbehelf bleibt, so lange die Graphik nicht, so wie in Frankreich, auch bei uns billiger produziert.

Die Erziehung des Kindes zur Kunst, die unsere Zeit mit besonderem Eifer betreibt, trägt zwar zur Hebung des Kunstkonsums unmittelbar wenig bei, jedoch verhilft sie vielleicht der kommenden Generation zu mehr Sinn und Empfänglichkeit für künstlerische Eindrücke, als sie heute die Regel ist. Denn der nachdrücklichen Fürsorge, mit der man der Kunst in der Wohnung des Arbeiters und in der Kinderstube Geltung zu schaffen sucht, entspricht in keiner Weise das Kunstverständnis der sogenannten gebildeten Kreise, die den Balken im eigenen Auge nicht zu gewahren scheinen, während sie um den Splitter im Auge des Nächsten bemüht sind; allein schon hierbei müßte ihnen aber das Bewußtsein der Verantwortlichkeit ein ernstes »Kenne-dich-selbst« zurufen. Drey weist zwar mit Nachdruck auf diesen Punkt, er hätte aber noch näher auf ihn eingehen sollen, denn aus diesen Kreisen rekrutiert sich das kaufende Publikum, dessen Nachfrage für das künstlerische Niveau des Marktes bestimmend ist.

Es ist weniger die Indifferenz des Publikums, die der Bezahlung des Gemäldes nach seinem künstlerischen Wert entgegensteht, als vielmehr das unsichere und verbildete Urteil und ein beklagenswert schwerfälliges Verständnis für die aktuellen Probleme der Malerei. Während jede neue Errungenschaft der Technik staunend und dankbar begrüßt wird, verdrängt der dogmatische Konservativismus, in dem der allgemeine Geschmack schlummert, die Einsicht, daß sich die Kunst mit derselben Notwendigkeit

wie jedes andere Erzeugnis des menschlichen Geistes weiterentwickelt und daß es absurd ist, dieser „ewig regen, der heilsam schaffenden Gewalt« entgegenzuarbeiten. Ohne ihr Einhalt gebieten zu können, wirken reaktionäre Bemühungen nur dahin, bei weiterstrebenden Talenten Widerspruch und Übertreibung herauszufordern und ihre Anhängerschaft zu erbittertem, einseitigem Aburteilen aufzureizen. Die Vorbedingungen zur vollen Entfaltung unserer zeitgenössischen Malerei können nicht erfüllt sein, so lange noch in dem Begriff »moderne Malerei« für Tausende etwas Verdächtiges, ja Verabscheuenswertes liegt, weil dadurch der wirtschaftliche Boden der lebendigen »Evolutionskunst« schwer geschädigt wird. Da nun das Publikum Anspruch auf Kunstverständnis erhebt, indem es einer gewissen Richtung oder einem Lieblingskünstler huldigt und sich nicht gern mehr über elementare Begriffe aufklären läßt, so erwächst den Museen und sonstigen öffentlichen Ausstellungen die Aufgabe, durch Vorführung geeigneter Werke den Ausgangspunkt jener vorausgeeilten zu beleuchten, bzw. die Entwicklung bis zu einem vom Publikum anerkannten Punkte zurückzuverfolgen, um auf solche Weise das ebenso ungesunde als folgenschwere Mißverständnis zwischen Produzenten und Konsumenten auszugleichen.

Noch mehr als von der Hebung der Nachfrage verspricht sich Drey von der unmittelbaren Einwirkung auf die Produktion, die zunächst in der Künstlererziehung nachdrücklicher auf das Gewerbsmäßige des Berufes zu weisen hätte und zugleich für eine vielseitigere Bildung Sorge tragen müßte. Nach seinem Programmentwurf für Kunsthochschulen käme der Schüler erst nach einer kunstgewerblichen Vorbildung, in der er die künstlerische Idee der praktischen Forderung anzupassen lernt, zur Ausübung der freien Künste und könnte sich endlich — vorausgesetzt, daß er Hervorragendes verspricht — schon beinahe selbständig in einem Seminar zur vollen Entwicklung seiner Fähigkeiten weiterbilden. Drey verhehlt sich nicht, daß diese auf eine sachkundige Kritik des Künstlerlehrganges gestützten Vorschläge doch nur der besseren »Typware« zugute kommen können, und er würde von der Einwirkung auf die Produktion wohl kaum so viel erwarten, wenn ihn nicht vom volkswirtschaftlichen Standpunkt aus auch die Sicherstellung des Proletariats interessieren müßte. Ein starkes Talent dagegen oder das Genie, das zu spät kam zur Teilung der Erde, und dessen Wirken, »weil Zukunftswerte schaffend nicht zur Grundlage einer Erwerbstätigkeit gemacht werden kann«, pflegt sich gerade im Widerspruch zu akademischen Traditionen autodidaktisch zu entwickeln und hat gewöhnlich noch mehr vom Verständnis gebildeter Amateure als vom Entgegenkommen seiner Kollegen zu erwarten.

Der schon in dieser Hinsicht so wichtigen Organisation der Künstlerschaft, die auch zur allgemeinen Hebung der kunstwirtschaftlichen Verhält-

nisse von eminenter Bedeutung wäre, wird ein besonderes Kapitel gewidmet. Der subjektive Charakter des Berufes und der daraus resultierende Partikularismus unter den Künstlern bildet jedoch einen wenig empfänglichen Boden für Orgnisationsversuche, und so muß auch Drey erst ein einträchtiges Zusammentreten postulieren, ehe er eine Reihe für das wirtschaftliche Gedeihen der Kunst sehr wertvolle Direktiven gibt.

Die zahlreichen »Proteste« und »Gegenproteste« in denen die deutschen Maler erst jüngst ihr Bekenntnis über Kunst abgelegt haben, bedurften bei ihrem meist ganz persönlichen Charakter einer objektiven Stütze, und so hoffte man denn auch auf beiden Seiten, an Dreys vortrefflicher Arbeit eine Lanze gegen den Widerpart schärfen zu können. Anstatt sich aber durch seine ernsten Mahnungen zu einer wirtschaftlichen Organisation der Künstlerschaft und die verständnisvollen Vorschläge zu ihrer Realisierung beruhigen und belehren zu lassen, führte man voll Kampflust das statistische Material ins Treffen, das besonders das Kapitel über die »kunstpolitische Tätigkeit der gemeinwirtschaftlichen Körperschaften Deutschlands« und die beigegebenen Tabellen enthalten. Es muß deshalb dem Verfasser um so höher angerechnet werden, daß er die Tragweite der Statistik, in der die Schöpfung des Genies mit zahllosen Erzeugnissen, die mit Kunst nichts zu tun haben, wahllos zusammengeworfen wird, nie überschätzt, sondern daß er mit Takt zwischen Qualitätsbegriffen und Quantitätsangaben unterscheidet, entsprechend dem Prinzip seiner Kunstpolitik: die Arbeit nach ihrem künstlerischen Verdienst, ohne Ansehen ihrer Herkunft oder der Nachfrage seitens des Publikums zu bewerten.

R. Oldenbourg.

Konrad Escher. Barock und Klassizismus; Studien zur Geschichte der Architektur Roms. Klinkhardt und Biermann, Leipzig 1910.

Daß das wichtigste Zentralorgan für Kunsthistorie und -wissenschaft erst nach einem geraumen Jahre Auskunft geben kann über dieses Buch, scheint mir ein Zeichen dafür zü sein, wie wenig man trotz der nachdrücklichen Hinweisungen durch Wölfflin, Strzygowski, Riegl, Schmarsow, Schmerber, Weibel noch immer vorbereitet ist auf eine richtige Würdigung dieses Zeitphänomens und seiner Bedeutung für unsere heutige Entwicklungsphase in der Kunst. Das ist nicht nur im Sinne dieses vergleichend zeitgeschichtlichen Interesses zu bedauern, sondern auch im Hinblick auf den Stand der Methodik in unserer Disziplin der philosophischen Fakultät. Unser Fachmann kann sich, so dünkt mich, nicht deutlich genug des systemsichernden Zusammenhanges seiner Spezialgelehrsamkeit mit der führenden, das methodische Arbeiten auch im Sonderstudium begründenden

Wissenschaft bewußt halten. Es ist aber kaum ein Abschnitt — ich will die Bezeichnung lediglich rein zeitlich gefaßt wissen — außer unserer neuesten Entwicklung und dem Übergange von der Antike zur christlichen Kunst, der mehr anregte, ja hindrängte zu genauer Rechenschaft über die systematischen Grundbegriffe für Subsumption und Kritik der einzelnen Erscheinungen, wie für methodisch gerechte Sonderung von »Stileinheiten«. Aus dem Erkennen dieser Anforderungen und aus dem Zugestehen dieses entsprechenden Bedürfnisses gerät man leicht in die von der neutralen Kunstphilologie nicht gutgeheißenen rein methodologischen Überlegungen über die Gewähr für das Urteil. Und in der Nötigung dazu steht wohl der Barock obenan. Dafür hat ihn schon die »Anleitung zum Genusse der Kunstwerke in Italien« ausgezeichnet; dessen hält uns die umfängliche Darstellung des Denkmälerbestandes durch Gurlitt beständig bewußt. Und daran gemahnt aufs nachdrücklichste, anregend und fruchtbar, das vorliegende Buch, vielleicht eben weil es jene verhängnisvollen Klippen methodologischer Untersuchung glücklich meidet. Ich habe ihm für die Ausarbeitung meines Buches, das nicht um sie herumkonnte, doch noch mancherlei zu danken, obgleich jenes mir erst zugänglich wurde, als dieses im letzten Stadium war. Rezensierend tritt man aber auch in eine sittliche Beziehung zu Werk und Autor: die der Freude an dem Geleisteten und an der Arbeitsgemeinschaft. Auch in Escher ist das Buch aus einem anhaltenden und liebevollen Verkehr mit der römischen Kunstwelt erwachsen, die noch aus dem 16.—18. Jahrhundert bildbestimmend in die wenig erfreuende Gegenwart hereinragt. Aus dieser liebevollen Beteiligung macht er kein Hehl, und sie ist der durchklingende Tenor der Arbeit, wenn er es auch vermeidet, sich in einer Definition festzulegen. Er wahrt sich vielmehr den unbefangenen freien Blick für die einzelne Erscheinung und vermag so auch das Unbedeutende aus den organischen Bedürfnissen zu rechtfertigen. Das gedeiht dem analytischen zweiten Teile — 2. Hauptteil, 4. Kapitel — zum Vorteil, in dem »die Monumente als Entwicklungsfaktoren« besprochen werden. Hier wird durch alle Kategorien baukünstlerischer Betätigung hin die bildnerische Einheitstendenz verfolgt. Der unumgänglichen Erschwerung der Anschaulichkeit solcher Darstellungen wird geschickt entgegengearbeitet in einem durchgehenden Gegenüberstellen der Gestaltungsweisen aus der barocken und der folgenden Zeit. Gefördert wird die Anschauung durch eine Reihe von Tafeln (21 mit je 2 Abbildungen), die vorzüglich aus der Zeit des Zusammentreffens der beiden sogenannten Stile gut gewählt sind. Im Interesse besonders dieses Teiles ist es zu bedauern, daß kein Namenregister das Wegweisen durch die zusammengedrängte Menge des historischen Materials übernimmt. Verwunderung erwecken wird bei andern Lesern wie bei mir die Mühe, die sich der Verfasser mit der achtteiligen Fassade macht.

Die sogenannte Kritik an der Verwilderung und Willkür des Barock — welche Definition neuestens wieder in diesen Blättern als etwas ganz Neues aufgenommen worden ist — gibt Escher den Autoren des Klassizismus (zumal des Milizia) anheim. Und gerade damit bringt er einen neuen Vorzug, den bedeutendsten, in sein Werk: in gedrängtester Kürze (S. 47—60 und Exkurs II) stellt er ihre Theoreme zusammen, zeigt an ihnen auf, wie sie, in der scharfen Absage an die »bis zur Sinnlosigkeit sich steigernde Willkür« des Barock erzeugt, zu einer positiven Lehre erhoben werden — zu einer Doktrin von zweifelhafter Fruchtbarkeit — weil sie eine erste historisierende war. Hier läßt Escher auch, bei aller Anerkennung für die Ehrlichkeit des reformatorischen Abzielens — die die Absicht von geschichtlichen Studien ihm abnötigte — deutlich seinen Gesinnungs-, um nicht zu sagen: Geschmacksanteil an dem Wesen der beiden Stilcharaktere durchscheinen. Wirklich eine erste historisierende? Hier habe ich eine Verwunderung zu bekennen: als ich die Anzeige des Buches las, glaubte ich in ihm die schon längst gewünschte Auseinanderlegung jener beiden Baugesinnungen finden zu sollen, die während der ganzen Renaissance- und Barockzeit nebeneinander herlaufen: die eine geht von dem heimatlichen Entwicklungsstadium der romanischen Baukunst und der gotischen aus und gewinnt durch das Hineinnehmen antiker Formelemente die Möglichkeit harmonischer Proportionierung, der Erweiterung und Vollendung des alten Systems; die antiken Teile werden ihm assimiliert, eingeordnet. Die andere Richtung ist die, welche die antikische Formgerechtigkeit an die Spitze ihrer Kombinationen stellt und das moderne Bedürfnis in die Bedingungen, die jene an sich hat, hineinzuzwingen strebt. Die am meisten strittige Stelle in dieser Auseinandersetzung würde Alberti einnehmen. In meinem Buche habe ich mich zu entscheiden versucht: ich sehe die Wurzeln des sogenannten Barock bis in sein baukünstlerisches Denken hinabreichen. Von anderer autoritativer Seite aber ist er zu einem Urbilde des antiquarischen Klassizisten gestempelt worden. Wieviel jene zweitgenannte Richtung, etwa in Palladios Denken und Schaffen, von klassizistischer Gesinnung in sich trage, wäre nachzuweisen und daraus gerade die mächtige Wiederaufnahme seiner Stilistik als das positive Resultat jener Absage an den Barock zu entwickeln. Das fand sich nicht in Eschers Buche; aber da der Rezensent nicht das Recht hat, seine eigenen Ideen im Werke eines andern zu suchen, sondern die Pflicht, die seinen zu erkennen, so leidet der Wert dieser »Studien zur Geschichte der Architektur Roms« nicht darunter, daß ich nicht fand, was mir erwünscht gewesen wäre, um doch durch soviel Vortreffliches reichlich entschädigt zu werden. *Horst.*

Catalogue of early Italian engravings preserved in the department of prints and drawings in the British Museum by Arthur Mayger Hind, edited

by **Sidney Colvin,** Band I: Text mit 20 Tafeln, 627 S., Band II: Illustrationen. Verlag des Britischen Museums, 1910.

Das alte Katalogunternehmen des Department of prints and drawings in the British Museum — vor etwa 40 Jahren wurde es ins Leben gerufen — hat nach langem Schlummer durch ein neues Geschlecht von Museumsbeamten eine erfreuliche Wiederbelebung und Wiederverjüngung erfahren. Dodgson hat in seinem »Catalogue of early German and Flemish woodcuts« (Band I, 1903, II, 1911) die Ergebnisse vieljähriger Forschungen in glänzender wissenschaftlicher Durcharbeitung niedergelegt. Der Verfasser des angeführten Werkes ist nahe daran, ihm gleichzukommen.

Als wichtige Vorarbeit für seinen Katalog konnte Hind R. Fishers »Introduction to a catalogue of the early Italian prints in the British Museum (1886)« benutzen. Ferner unterstützte ihn Sidney Colvin, der auch die Einleitung verfaßt hat, mit seinem in langer Amtstätigkeit erworbenen Wissen.

Das Britische Museum ist außerordentlich reich an frühen italienischen Grabstichelarbeiten. Der Katalog beschreibt nicht nur die vorhandenen Originale, sondern auch die Reproduktionen von Stichen, die sich in andern Sammlungen befinden. Dadurch wächst er sich zu einem umfassenden Werk über den italienischen Kupferstich des 15. Jahrh. aus. Die Beschreibungen sind sehr ausführlich, die Literatur ist mit größter Gründlichkeit von ihren frühesten Anfängen bis zur Gegenwart zusammengetragen. Am meisten interessiert am Schlusse jeder »Nummer« die wissenschaftliche Untersuchung, die in einer jedem Kapitel vorangehenden allgemeinen Übersicht schon anklingt. Fassen wir die Einzelfälle zusammen, so ergibt sich, daß die italienische Graphik im 15. Jahrh. vorwiegend ihr Leben zieht aus der italienischen Monumentalkunst. Die Kupferstecher schöpfen mit vollen Eimern aus dem Formenreichtum der Frührenaissance. Besonders die Malerei, aber auch die Plastik und die Architektur wird ausgeschlachtet. Nicht nur Botticelli und A. Pollainolo, Mantegna und Leonardo, deren vorherrschenden Einfluß man schon lange erkannt hatte, lassen sich als Vorbilder nachweisen, auch die Beziehungen zu Fra Angelico, Filippo Lippi, Castagno, Baldovinetti, Pesellino, Antonio da Murano u. a. sind offenkundig. Dabei handelt es sich fast immer um freie Verwertung von Anregungen, nur selten ist wirklich kopiert worden, wie z. B. das jüngste Gericht von Fra Angelico (Florenz, Akademie und Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) oder die Dante-Darstellung von Domenico di Michelino (Florenz, Dom) [1]).

An der Gliederung des vorliegenden Stoffes ist Sidney Colvin beteiligt. Die Trennung in zwei Hauptabschnitte: frühe unbekannte Stecher und spätere

[1]) Daß man gelegentlich auch bei nordischen Meistern Anleihen machte, (Meister E. S., I. A. v. Zwolle) ist bei den engen Beziehungen zwischen Deutschland und Italien nicht verwunderlich.

Stecher, deren Namen bekannt sind, war gegeben. Der Einteilung dereinzelnen Kapitel und Unterkapitel wird man im allgemeinen beipflichten können: der einschneidende Gegensatz zwischen Florentinern und Norditalienern ist klar hervorgehoben, und innerhalb der Florentiner Meister der anerkannte Unterschied zwischen den Stichen der »feinen und breiten Manier« dargelegt. Gewagt erscheint nur der Abschnitt: Finiguerra and his school. Sidney Colvin ist es trotz lebhafter Beweisführung und trefflicher Ausbreitung eines umfangreichen Materials nicht gelungen, die Fachwelt davon zu überzeugen, daß in der »Florentine Picture-Chronicle« des Britischen Museums eigenhändige Zeichnungen von Finiguerra vorliegen. Finiguerra bleibt nach wie vor eine dunkle, rätselhafte Erscheinung, ein von Vasari überlieferter Name, mit dem wir mit Sicherheit kein graphisches Werk verbinden können. So ist auch alles, was in Hinds Katalog mit Finiguerra in Zusammenhang gebracht wird, ankerlos.

Mehr Vorsicht bekundet der Verfasser, wenn er den Stich G. Campagnolas »Leda und der Schwan« in die Beeinflussungszone der Campagnolas rückt und an Stelle von Antonio da Monza »Master of the Sforza Book of Hours« setzt.

Hat man sich in den praktisch durchdachten Organismus des Werkes mit seinen zahlreichen Registern und Tabellen einmal eingelebt, so wird man sich leicht in dem sonst schwer zu übersehenden Gebiete zurechtfinden und Fragen, die von den verschiedensten Gesichtspunkten aus gestellt sind, bequem lösen können.

Die im ersten Bande eingestreuten Abbildungen befriedigen durchaus; die stark verkleinerten Photolithographien des zweiten Bandes, der nur Illustrationen enthält, können zwar in keiner Weise eine Vorstellung von dem künstlerischen Werte der Stiche geben, unter Umständen aber als Fingerzeig und Gedächtnisstütze sich sehr nützlich erweisen.

Engelbert Baumeister.

Wilh. Ostwald, Monumentales und dekoratives Pastell. Leipzig 1912. Akad. Verlagsgesellschaft m. b. H. Preis geb. Mk. 2,40, geb. Mk. 3.—.

Unter den für Werke großen Stils geeigneten Malweisen hat bis jetzt, trotz aller ihrer bekannten Schwierigkeiten, immer noch die Freskotechnik als beste gegolten. Ihr haben wir die erhabensten Schöpfungen der Renaissance zu danken, ohne sie wären die kühnsten Kompositionen des Michelangelo, der Carracci und anderer nur als schemenhafte Überreste auf uns gekommen. Selbst die späteren Freskanten von Tiepolo bis Martin Knoller haben, dank der fortgesetzten Übung, noch das Technische des Fresko in vollkommenster Weise zu beherrschen gewußt.

Heute ist dies anders geworden. Nur selten bietet sich einem unserer Künstler Gelegenheit zur Ausführung in dieser Technik, und wenn dies der Fall ist, dann muß er sich erst schnell in die ihm ungewohnte Malart hineinarbeiten. Denn gar so einfach ist es nicht. Die Herstellung der Kartons in Originalgröße vorausgesetzt, erfordert das tageweise Arbeiten auf dem nassen Grunde mit Kalkfarben, deren Wirkung erst nach dem völligen Trocknen sichtbar wird, eine ungemeine zeichnerische Sicherheit und das Vorausberechnen jeden einzelnen Farbentones. Dazu kommt noch die Einschränkung der Palette, da nur bestimmte, wenige Farben der Ätzkraft des Kalkes widerstehen. Nicht Gelungenes muß unnachsichtlich abgeschlagen und ganz neu gemacht werden, weil durch Retuschen wenig zu ändern möglich ist. Selbst erste Meister, wie Böcklin, sind an diesen Schwierigkeiten gescheitert. Künstler, die von Jugend auf, wie es früher war, stets in Fresko tätig und nur darauf geschult waren, gibt es heute nicht.

Diese Umstände haben zu den Surrogattechniken für Wandmalerei geführt, zur Kaseïnmalerei, zur Enkaustik, zur Stereochromie und zur Mineralmalerei.

Neuestens tritt zu diesen Malarten die Pastellmalerei, oder vielmehr eine Methode, nach der das Bild in der Art des Pastells hergestellt und hernach durch geeignete Mittel befestigt wird.

Es ist bekannt, daß der Erfinder dieser Methode, einer unserer besten Gelehrten, Geh. Rat Prof. Ostwald, sich seit längerer Zeit auch mit Malerei beschäftigt und in einem viel beachteten Buche »Malerbriefe« (Leipzig, S. Hirzel, 1904) wichtige Beiträge zur Theorie und Praxis der Malerei gegeben hat. Neu war darin die Behauptung, daß die haltbarste von allen die Pastelltechnik sei, weil diese keinerlei Bindemittel bedürfe, die durch die Atmosphärilien dem Verderben ausgesetzt werden. Und als die wenigst haltbare Malart bezeichnet er das Fresko, weil es durch die Atmosphärilien, besonders durch unserer »Großstadtluft« (Kohlendioxyd) in kurzer Zeit verdorben würde. Ja, er bezeichnet es wegen der unausweichlichen Schwierigkeiten der Herstellung als eine veraltete Manier, die man aufgeben sollte und auch aufgegeben habe, »aus demselben Grunde, aus dem man die Postkutsche aufgegeben hat, weil zweckmäßigere Verfahren es verdrängt haben«. Vor allem erachte er es für unvernünftig, Bilder auf eine Unterlage zu malen, die mit dem Gebäude unverrückbar verbunden ist.

In seinem neuen Büchlein, das die Technik des monumentalen und dekorativen Pastells beschreibt, ist er aus Utilitätsgründen freilich davon abgegangen, denn wie ließe sich auch für gewölbte Flächen oder bei großen Abmessungen geeignete Unterlagen, wie Zementplatten u. a. beschaffen, und er empfiehlt einen Grund von Mörtel oder Gips, dem zum bessern Haften des Pastellfarbenstaubes eine gewisse Menge von Bimssteinpulver zugesetzt

werden soll. Dieser Zusatz kann auch bei Leinwandgrund gemacht werden, sofern die fertigen Gemälde erst hernach auf die Wandfläche geklebt werden müßten. Die Malerei mit den Farben, in Form der üblichen Pastellstifte am einfachsten selbst hergestellt, gestatten ein ungemein leichtes und schnelleres Arbeiten als jede Pinselmalerei, sie kann jeden Moment unterbrochen und beliebig wieder fortgesetzt werden. Als Farbenpulver dienen alle Pigmente, die lichtbeständig genug sind. Das Befestigungsmittel, eine wässerige Kaseïnlösung, wird mit dem Zerstäuber in mehreren Schichten aufgetragen, dann die Oberfläche mittels einer verdünnten Lösung von essigsaurer Tonerde überspritzt, wodurch das Bindemittel gegerbt, also wasserunlöslich gemacht wird. Überdies kann noch ein Übriges getan werden durch das Paraffinieren der vollendeten Malerei, das einen völligen Abschluß gegen die Einflüsse der Atmosphärilien bildet.

Das sind freilich eine Menge Vorteile gegenüber der alten Freskotechnik, und die Künstler, die sich der neuen Methode bedient haben, sprechen sich sehr befriedigt, ja fast begeistert über die einfache Manipulation und die Leichtigkeit der Ausführung aus. Bisher sind Arbeiten bekannt von W. von Beckerath (Hamburg), Meinhard Jakoby (Schulaula in Weißensee bei Berlin), Ad. Schinnerer (Erlöserkirche in Mannheim), Rich. Amsler (Außenbilder und Saaldekoration in Schaffhausen), und von Sascha Schneider (Aula der neuen Universität Jena), das letztere Gemälde auf Leinwand.

Daß mit der Eroberung der Wand durch die Pastellmanier neue Möglichkeiten, neue Effekte in Aussicht stehen, soll nicht geleugnet werden. Für moderne Farbenstimmung und impressionistischen Farbenauftrag ist das Pastell sehr geeignet. Ob jedoch die neue Malart, die doch nichts anderes ist als eine Kaseïnmalerei, für längere Dauer der Werke Gewähr leistet, als es die alte Freskotechnik getan hat, wird erst die Zukunft lehren.

E. Berger.

August Schmarsow: Juliano Fiorentino. Ein Mitarbeiter Ghibertis in Valencia. — Des XXIX. Bandes der Abhandlungen der philologisch-historischen Klasse der Königl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften Nr. 3. Mit 13 Tafeln und 2 Textillustrationen. Leipzig. Bei G. B. Teubner 1911, 41 S.

Durch Urkunden und zeitgenössische Berichte ist's längst bekannt, daß italienische Künstler schon zu Beginn der Renaissance im Ausland jenseits der Alpen und in Spanien tätig waren, und manch befruchtender Einfluß muß hinüber und herübergegangen sein. Aber den Werken, die sie dort hinterließen, ist man kaum jemals ernsthaft nachgegangen; deshalb bedeuten Schmarsows Forschungen über die Alabasterreliefs am Lettner der Kathedrale von Valencia eine wirkliche Bereicherung der italienischen

Kunstgeschichte. Man hatte sie schon längst mit einem von Ghiberti abhängigen Künstler in Verbindung gebracht, ist doch der Stilzusammenhang mit florentinischem Chuattrocento nicht zu übersehen. Freilich bezog man irrtümlich die Nachrichten über die Fertigstellung des Lettners 1466 auf sie; Schmarsow hingegen weist ihre Entstehung zwischen 1418 und 1423 mit Sicherheit nach. Des Meisters Können und Bedeutung rückt dadurch in ein ganz anderes Licht; und durch scharfsinnige Kombinationen wird der in Spanien Juliano Fiorentino genannte Bildner mit Giuliano di Giovanni da Poggibonsi (detto il Facchino) identifiziert; einem Gehilfen Ghibertis, der 1407 bei den Vorarbeiten zu seiner ersten Bronzepforte des Baptisteriums genannt wird.

Er hatte in Italien nur die ersten Anfänge der Frührenaissance erlebt; und seine Werke in Valencia knüpfen unmittelbar an die florentinische Kunst vor 1416 an; d. h. an die ersten Arbeiten Ghibertis und Nannis di Banco wie die frühesten Denkmäler Donatellos. Er baut auf dieser Basis weiter; und seine Alabasterreliefs erscheinen durch die verschobene Datierung nicht mehr als altertümelnde Schöpfungen eines Zurückgebliebenen, vielmehr als tüchtige Arbeiten ihrer Zeit, die nur durch die wenig späteren Skulpturen Donatellos, Ghibertis »Paradieses-Pforte« und Luca della Robbias Glasuren in den Schatten gestellt werden. Freilich in einem überragen seine Leistungen die älteren Arbeiten von jenen: in der intimen Darstellung des Beiwerks. Mit großer Liebe schildert er alles Landschaftliche, die architektonischen Hintergründe und die Tierwelt. Sollten spanische Arbeiten, die er in der neuen Heimat sah, hier von Einfluß gewesen sein, oder — eher — seine eigne Begabung in dieser Richtung gelegen haben? Vielleicht sind hellenistische Reliefs, die er in Italien studierte, auf ihn von stärkerem Einfluß gewesen, wie auf die florentinischen Bahnbrecher, denen die Darstellung des Menschen und die perspektivisch richtige Schilderung der Umwelt mehr und mehr das Wichtigste wurde? Auf jeden Fall ist er nicht blind an alter Kunst vorübergegangen; das beweist schon das Pegasus-Gespann als Wagen des Elias zur Genüge. Jenen spezifisch florentinischen Errungenschaften der folgenden Jahre blieb er hingegen fern und dadurch ganz und gar Gotiker. Manche seiner Arbeiten sind über das kunsthistorisch Interessante hinaus auch künstlerisch sehr reizvoll; wie die Krönung Mariae und der Besuch der Königin von Saba bei Salomo.

Die Bildner des vierzehnten und frühen fünfzehnten Jahrhunderts verdanken der zeitgenössischen Malerei vielfache Anregung. So ist es gut, daß Schmarsow neben der Plastik jener Jahre auch die Gemälde zum Vergleich heranzieht. Sehr einleuchtend ist der vom Autor betonte Einfluß Lorenzo Monacos; doch ist es schade, daß er nicht auch die älteren Arbeiten der Jacopo Rosselli Franchi und Giovanni da Ponte besprochen hat. Der

letztgenannte war ohne Zweifel damals die interessanteste Malerpersönlichkeit neben Lorenzo Monaco, ihm im Formalen oft unterlegen, aber in der Betonung des Dramatischen und in der psychologischen Ausdeutung ihm weit voraus. Und das waren Dinge, die Juliano Fiorentino zweifellos sehr interessierten.

Hoffentlich bedeutet diese wertvolle Arbeit einen Anfang, der italienischen Kunst außerhalb Italiens nachzuspüren, wie ja die römische Jubiläums-Ausstellung des letzten Jahres auch die antik-römischen Werke außerhalb der apenninischen Halbinsel in den Mittelpunkt des Interesses rückte und wichtige Denkmäler und Ergebnisse ans Licht gebracht hat.

F. Schottmüller.

Verkannte Sternbilder und Ketzervorstellungen in der mittelalterlichen Kunst.

Ein Beitrag zur neueren Kunstarchäologie.

Von **Karl Borinski.**

Die Wandmalereien der Chornische des kleinen romanischen Kirchleins von St. Jakob in Tramin (Süd-Tirol) geben uns im folgenden Anlaß und Ausgang zu einer Rekognoszierungsfahrt durch ein nach unserer Meinung noch dunkles und darum wohl gelegentlich ganz falsch aufgefaßtes Gebiet mittelalterlicher Ikonographie.

Seit Dahlkes Aufsatz im Repertorium für Kunstwissenschaft (V 134 ff.) gelten jene phantastischen Gebilde in der Kunstgeschichte (vgl. Janitschek, Gesch. der deutsch. Malerei S. 158) für Darstellungen des »Kampfes böser Mächte und Leidenschaften«. Als Illustration zu einem bedeutenden Kapitel der speziellen mittelalterlichen Literaturgeschichte, des Kampfes zwischen Geist und Körper, Tugenden und Lastern, interessierten sie den Verf. Allein schon der Anblick der Dahlkeschen Abbildungen brachte ihn zu der Einsicht, worin ihn das Studium seiner Abhandlung bestärkte, daß die Bilder mit diesem Kapitel nichts zu tun haben können.

Könnten wir uns eine mittelalterliche Kunstrichtung denken — denn die Bilder stehen nicht für sich allein, sondern in weiteren Zusammenhängen —, die gleich Shakespeares Theater an der Darstellung der bösen Leidenschaften u n t e r s i c h , zunächst ohne jede Rücksicht auf das Gute, auf Belohnung oder Bestrafung, ein psychologisch dramatisches Interesse nähme, so wären diese Wandbilder wirklich ihr monumentaler Ausdruck. Nichts in ihnen deutet auf den Widerstreit des Geistigen und des Körperlichen, auf den Gegensatz von Tugenden und Lastern. Sollen es derartige Allegorien sein, so sind es zuversichtlich lauter Laster. Laster unter sich, in wütendem Kampfe oder schnöder Vertraulichkeit untereineinander begriffen. Was aber sollte den mittelalterlichen Maler bewogen haben, in einer kleinen Dorfkirche in den Alpen ein solches Thema ohne jeden Hinweis auf das ihm geziemende Höllenlokal und wachthabende Teufelsgendarmerie anzubringen. Statt dessen ergeht er sich in lauter antiken Motiven, die mit »Zentauern und Sirenen«, den hierfür handbuch-

gerechten repräsentativen Typen im Mittelalter, bei weitem nicht erschöpft sind. Auch die hier kunstgeschichtlich nahe angrenzenden Randbilder der Decke des kleinen Kirchleins von Zillis an der Via mala des Splügen gehen über diese 2 antiken Typen hinaus. Allein sie stehen, zufällig herausgegriffen, je für sich allein. Sie stehen weder so auffällig in enger, sogar dramatischer Verbindung miteinander, noch fallen sie durchschnittlich so aus der gewohnten Reihe, wie hier dieser ganz selbständige, offenbar eine ganz selbständige Bedeutung gemeinsam ausdrückende Typenkreis. (J. R. Rahn, Die bibl. Deckengemälde i. d. Kirche von Zillis im Kanton Graubünden, Mitteil. d. Antiq. Gesellsch. in Zürich. Bd. XVII (1872), H. VI. Ders. darüber in v. Zahns Jahrbüchern f. Kunstwiss. IV (1871) S. 105 ff. und Repert. f. Kunstw. V 406 ff., vgl. auch J. R. Rahn, Gesch. d. bild. Künste i. d. Schweiz (Zürch 1876) S. 290—93.)

Diese Überlegungen bewogen den Verf., die Fragestellung zu ändern und von dem Thema des Kampfes der Leidenschaften gänzlich abzusehen. Leider sind die Veröffentlichungen über diese Denkmäler, so sehr man ihnen die vorläufige Beschreibung und zeichnerische Festhaltung eines wohl halb zerstörten Bildmaterials zu danken hat, weder vollständig noch photographisch genau. Man halte es also dem Interesse des Gegenstandes zugute, wenn hier auf Grund so wenig genügenden Materials sich aufdrängende Vermutungen ausgesprochen und begründet werden sollen.

Zunächst die inneren Nischenwände zu Tramin (a. a. O. S. 133 ff.), an denen rechts und links (durch den Altar und das Fenster »von Anbeginn an unterbrochen« vgl. S. 137, Z. 14'15 von unten) zwei Gruppen von phantastischen Gestalten unter (späteren) Folgen von Aposteln (von anderer Hand! s. Repert. V 142 f.) dargestellt sind. Die rechte Gruppe (a. a. O. S. 139, Abb. VI) ist leider nicht vollständig skizziert wiedergegeben. Sie besteht aus vier Figuren, von denen die äußerste rechts nur ein gekrümmtes, mit Schuh und Strumpf bekleidetes Bein im Bild vorschiebt und auch in der Beschreibung (auf S. 139) zu kurz gekommen ist.

Halten wir uns an die drei mitgeteilten: ein flammenspeiender Mann mit spitzer Haube, eine Schlange in der rechten Faust in der Mitte haltend, mit ganz unklarem, fisch-vogelartigem Unterleib, dabei aber zwei Füßen, den rechten Fuß aufgesetzt, den linken (mit Klauen ausgestatteten, aber so wenig als der abbreviierte rechte ganz sicher definierbaren) von einem Angreifer, den er am Schopf faßt, aufgehoben. Es ist ein von ihm weg nach rechts sprengender Zentaur, mit den gleichen, schwer definierbaren (Hunde?)-Pfoten ausgestattet, wie die linke des Flammenspeiers. Als wirklicher »Hundezentaur« — mit menschlichem Oberkörper und Hundeleib — erschien er uns als ebensolche Seltenheit, wie die Hundsköpfe »cynocephali« (sogar als ganzes Volk bei den Antipoden) damals auf Erden und am

Himmel häufig erschienen. (Vgl. weiter unten K. Dyroff a. a. O. S. 500 f. und den liber monstrorum c. 16 bei Haupt Op. II 228.) Der Flammenspeier wird noch anderweitig angegriffen: von der dritten Figur, einem Schützen mit gespanntem Bogen. Auch er ist ein Mischgeschöpf, ein Fischmensch, sich als solcher schon im Oberleib scheinbar ankündigend und in einen regulären Flossenunterkörper auslaufend.

Ich gestehe gleich, daß es eben diese Zusammenstellung war — eines Schlangenhalters, eines Zentauren und eines Schützen — die mich veranlaßte, trotz ihrem seltsamen Auftreten und ihrer noch seltsameren Equipierung alsbald an Tierkreisbilder zu denken. So stehen sie auf der Sternkarte beisammen, zwischen Äquator und Wendekreis des Steinbocks: der Ophiuchos mit der Schlange, der Sagittarius und (auf der südlichen Himmelssphäre) der Zentaur. Die spitze Mütze, sonst dem Kepheus eignend, trägt der Ophiuchos auch in der berühmten Münchener astronomischen Wenzelhandschrift (Clm. 826 fol. 34—41), wo er auch, wie hier, die Schlange h i n t e r sich hält. Demnach müßte das schwer definierbare nach hinten gekrümmte Doppelschwanzgebilde, auf dem der Ophiuchos offenbar rittlings steht, wie es der Zeichner auch wiedergegeben haben mag, das unter ihm (südlich) stehende Sternbild des Skorpion sein:

> αὐτὸν ἐπιφράσσαιο φαινόμενον 'Οφιοῦχον . . . . . .
> ποσσὶν ἐπιθλίβει μέγα θηρίον ἀμφοτέροισι
> Σκορπίον . . . ·
> ὀρθός . . . Aratus, v. 76 sq.

Noch näher unserer Darstellung schildert es eine mittelalterliche Kunstbeschreibung (des mit der himmlischen Sphäre ausgemalten Betthimmels der Adele, Tochter Wilhelms des Eroberers) von dem Abt Baudri von Bourgueil, wie sie (nach Mém. de la Soc. des antiqu. de Normandie III série XXVIII p. 20 sq.) E. Maas (Comment. in Aratum Berol. 1899, p. 609 sq.) mitteilt (V. 637 sq.): Scorpio subsequitur, quem Serpentarius a n g e n s e t v e l u t i n f e s t a n s calcat utroque pede.

Dann gehörte das sich ins Bild vorschiebende gekrümmte Knie mit dem Jagdstiefel dem nördlich angrenzenden Sternbilde des Herakles ingeniculatus (»ἐγγόνασιν«), der wohl die Keule und die mit »Schweif und wulstigen Kopf« ausgestattete Löwenhaut trägt. So wäre die mangelhafte Beschreibung verständlich, die Dahlke von den Rudimenten dieser vierten Figur gibt und als beginnende »tierische Form« ihres gekrümmten Oberkörpers interpretiert. Daß der Arcitenens, eigentlich ein Zentaur, den Fischunterkörper zeigt, ergibt für die Komposition die Erleichterung, daß er unmittelbar mit dem andern südlichen im Bild zusammengebracht werden kann. Der zweite Pferdeleib war (noch dazu solchen Zeichnern) schwer,

wenn nicht unmöglich der Komposition einzufügen. So stellt sich dafür der strahlartig gerad ausladende Fischleib ein.

Aber warum gerade dieser? Den Pferdeleib zu vermeiden berechtigten den Künstler andere Vorstellungen. Die Darstellung des Schützen nicht als Zentaur wird auch von den maßgebenden antiken Stern(Katasterismen)büchern des Mittelalters bezeugt (s. Georg Thiele, Antike Himmelsbilder . . . mit Beiträgen zur Kunstgeschichte des Sternenhimmels (1898) S. 155. Franz Boll, Sphaera. Untersuchungen zur Gesch. der Sternbilder S. 131). Boll bringt a. a. O. eine Illustration aus lateinischen Handschriften »als zweibeiniger Silen (Krotos) mit Pferdefüßen und Roßschweif«. J. H. Voß in seinem Aratus (Heidelb. 1824 S. 60 f., zu v. 299—301 der Φαινόμενα) will aus dem Schwanken über den Begriff Zentaur bei diesem Satyr-Schützen schließen, daß sich überhaupt erst an dem Sternbild die alte Vorstellung der Zentauren als zweibeiniger wilder Männer zu der von Roßmenschen entwickelt habe. »Offenbar orientalischer Sphäre angehörend» erklärt Boll (a. a. O. S. 262) Abweichungen des Schützenbildes mit dem Kopfe eines Hundes und Wolfes (Schakals!) Soll man an eine »jener Mischgestalten denken, die sich auf ägyptischen Himmelsbildern häufig finden«? Er weist auf einen (weiblichen) Schützen mit menschlichem Kopf in eng anliegendem Gewande auf dem (ägyptischen) Rundbild von Dendera, bei dem er freilich einen Zusammenhang bezweifelt. In dem berühmten Steinbuche (Lapidario) des Königs Alfons X. von Castilien aus dem XIII. s., einem Erzeugnis der alchymistischen Astrologie, finde ich (Lapidario del Rey D. Alfonso X. Codice original in 50 Abdrücken [der Madrider Akademie 1883] fol. 96) einen Schützen (mit menschlichem Antlitz) in eng anliegenden Schuppenpanzerkleide; denselben öfters in der Münchener Wenzelhandschr. (Clm. 826) so fol. 12 verso, mit gegen ihn ansprengendem Hunde fol. 13 ib. den Fisch neben sich, auf den er deutet. Abt Baudri (v. 639 r.) setzt an Stelle des Schuppen- ein Federnkleid: »imminet architenens pedibus caudaque ferinus - penna coaptat avem, sed facies hominem«. Allein der aufschlußreiche Verfolger des Übergangs des griechischen Sternenhimmelsbildes in die abenteuerlichen Mischgestalten der »Sphaera barbarica« gibt (a. a. O. S. 423 ff.) einen andern — grundsätzlichen — Fingerzeig für ihre methodische Erklärung. Er bezieht sich auf die Freiheit, weitauseinander liegende Sternbilder nach dem gemeinsamen Aufgehen am Sternhimmel (wobei das eine das etwa verdunkelte andere für die Orientierung vertreten kann) zu kombinieren: »so daß z. B. wenn nach dem Text (des Sternbuchs) der Oberkörper einer Frau und der Rücken eines Stieres aufgeht, diese zu einer abenteuerlichen Mischgestalt vereinigt werden« (a. a. O. S. 424).

Inwiefern dies Prinzip auf die zodiakale Deutung unserer Kompositionen exakt anwendbar ist, dies zu entscheiden, muß ich ihren speziellen Be-

arbeitern überlassen. Außer traditionellem Zusammenhang stehen die Gruppen nicht, wenn Janitscheks Anmerkung (a. a. O. S. 158) sich bestätigt: er habe »in genauester Übereinstimmung die einzelnen Vorstellungen und Gruppen wiedergefunden in einem (welchem?) byzantinischen Kodex der Vaticana aus dem elften Jahrhundert, der einen Hiobkommentar enthält«. Einige der Vorstellungen, auf die wir noch zu sprechen kommen, jedoch nicht die Gruppen kehren auch wieder an dem schon berührten Orte in Zillis.

Wie dem auch sei, ob wegen ihrer astronomischen Bedeutung als »Paranatellonta« oder ihrer rein künstlerischen (oder irgendwie superstitiösen: ketzerischen?) Anziehungskraft, in jedem Falle kehren im Traminer Bilderkreis die Zusammensetzungen mit Fischschwänzen, bzw. hybride Bildungen von Wassergeschöpfen auffallend wieder. Ebenso ist es in Zillis. Auch die m. a. Bildhauer bevorzugen sie ja in ihren »Phantasiespielen« an Säulenkapitellen u. ä. Die technisch leichte und vielseitige Verwendbarkeit des elegant und plastisch zusammengefaßten Fischleibes vor anderen tierischen Bildungen hat hierzu künstlerisch wohl das ihrige beigetragen. Am wenigsten einleuchten will nun auch hier die von der Leidenschaftstheorie versuchte Interpretation des Fisches »als Symbol des Bösen« (Rahn in v. Zahns Jahrb. f. K. IV 111 nach Otte, Handb. der kirchl. Kunstarchäol., S. 869 ff.) inmitten einer Anschauungswelt, in der ἰχθύς das Heilsymbol selber ist. Das Gegenteil ist jüdisch. Wohl aber können Leviathan u. Behemmoth, rein phantastisch als Meerungetüme vorgestellt, freie Vorstellungen von allen möglichen Meermonstren bei den Künstlern sanktioniert haben.

Keinen so offenkundigen Bezug auf zusammenstehende Sternbilder zeigt in Tramin die linke Gruppe. Die Abbildung (a. a. O. S. 141) soll vollständig sein. In vertraulichem Gespräch begriffen ist ein Paar rechts, ein Delphinreiter mit einer Binde auf dem Kopfe, der sich im Zuhören durch einen ihn in die Waden beißenden Meerhund nicht stören läßt und sein gestikulierender Partner mit wunderlich zusammengewachsenen hoch an die Schulter gezogenen Beinen, die als Klumpen oben wieder »in einen Gänsekopf ausgehen« sollten. Er hält diesen Stumpf mit dem linken Arm umfaßt und fingiert mit der Hand darauf herum. Die Wiedergabe durch den Zeichner darf wohl Zweifel erwecken. Vielleicht ist der pfeilerartige Klumpen vom Körper abzutrennen, oben eine Lyra? Das Paar interpretiert der Veröffentlicher als verschiedenen Geschlechts. Dazu liegt auf seiner Zeichnung kein zwingender Grund vor. Eher fällt die Ähnlichkeit in der Bildung auf, die in den Gesichtern noch mehr hervortreten würde, wenn sie (an ein Fenster anstoßend) nicht zum Teil abgebröckelt wären. Sollte man hier eine phantastische Ausmalung des Sternbilds der »Zwillinge«

sehen dürfen, so wäre in dieser Sphäre weder die Zweigeschlechtlichkeit (Boll S. 300 f.), noch die Hineintragung anderer Auffassungen (als Amphion und Zethos, Herakles und Apollon) ein Hindernis. Auf dem Zodiakus der Herrad von Landsberg (Pl. V der Straßburger Brandschadenausgabe) werden die gemini kämpfend mit Speer und Schild vorgestellt: als »gemini Aloidae«? vgl. den liber monstrorum (s. unt.) c. 55. Hpt. p. 236. In der »großen Einleitung« des arabischen Astronomen Abū Ma'šar († 886, über ihn Boll s. 413, Karl Dyroff, sein Bearbeiter in Beilage VI ib. S. 482 f.) heißt es (s. 507 oben): »Im dritten Dekan der Zwillinge steigt Apollon auf; er hat eine Binde auf dem Kopf und eine Leier..., ferner steigt ein bellender Hund auf, ein Delphin, d. i. ein Meertier . . .«

Der Delphinreiter, nach Usener (Sintflutsagen S. 149 ff.) ursprünglich Melikertes (der tyrische Melquart) = Palämon hat ja von alters als νεῶν φύλαξ eine funktionelle Beziehung zu den Dioskuren (Euripides, Iph. Taur. v. 270 sq.). Dürfen wir daran hier noch denken? Das Mittelalter kennt seinen Namen wohl nur aus den Eklogen des Virgil (III v. 50) und hat seine Funktion mit dem Ruder in der Hand (nach Münzen mit dem Taras-Jüngling?) so verschleiert oder mißverstanden, daß es auf den Rheimser Mosaiken des 13. Jh. (s. Piper, Myth. u. Symb. I 1, 28. 2, 103) darin die Erde auf dem Meere schwimmend (durch die Beischriften terra, mare) erkannt wissen wollte. Jedenfalls brauchen wir ihn uns nicht äußerlich abzuleiten aus der Figur mit dem »Meertier« zwischen den Füßen, wie sie (als Andromeda, Boll. s. 431) das Steinbuch des Königs Alfons gleich eröffnet. In keinem Falle tritt der Delphinreiter auch in diesem Kreise vereinzelt auf. In Zillis kehrt er wieder mit einer Axt über den Schultern. Die Axt findet sich auch in den Händen eines Negers, als ersten Dekans des Widders auf fol. 94 des Steinbuchs Königs Alfons [1]) (Abbildung bei Boll S. 433) [1]). In Zillis tritt auch ein Widder mit Delphinschweif und ein Affe als Delphinreiter auf. Die Affen sind am ägyptischen Sternenhimmel heimisch (Ideler, Antike Sternnamen p. 413), ebenso wie die unter den »Scherzen« der m. a. Plastiker besonders auffallenden Kamele. Einen Affen als Dekan weist Dyroff bei Boll s. 270 nach.

Hunde mit Fischleib (»Scylla«) sind unter dem Eindruck der Seehunde damals teratologisch belegbar (s. unt. liber monstrorum c. 20. Hpt. 242). Was soll man aber aus dem vogelartigen Geschöpfe machen, das neben dem

---

[1]) Vgl. S. 8: »ὁ κατέχων πέλεκυν« in der Überlieferung Tenkros »des Babyloniers«. Diese Axt in der Hand des ersten Dekans als Führer der 36 Dekane, analog Zeus dem ersten und Führer der Zwölfgötter, — eigentlich ein Doppelbeil — hat Boll (Neue Jahrb. f. d. klass. Alt. 1908, XXI S. 120 f.) bis auf den kretischen Blitzgott (als späteres Attribut des Jupiter Dolichenus) zurückverfolgt; worauf mich Herr Dr. Heeg fr. aufmerksam macht.

beißenden Hunde (Prokyon) an der Spitze des linken Fußes des Delphinreiters aufsteigt und seinen gewaltigen gekrümmten Schnabel dessen Partner fast ins Gesäß stößt?

Der Halbmensch mit dem Hunds(Schakals)kopf links, der eine gehörnte Schlange zwischen den Zähnen hat, wäre gleichfalls durch Abū Ma'šar (bei Dyroff a. a. O. 505 cf. 501) zu erklären. Dort steigt ein solcher im ersten Dekan der Zwillinge zugleich mit dem »Kopf der gehörnten Schlange« auf. Es ist die Hydra. Die Schlangen auf unseren Bildern erinnern in der gestreckten Haltung und den knotigen Windungen (bei der Schlange des Ophiuchos zwei, bei dieser eine) an die des Steinbuchs des Königs Alfons. Beim zweiten Dekan der Zwillinge verbindet Abū Ma'šar (a. a. O. 505) noch einmal »die Mitte der gehörnten Schlange und einen Schakal, an dessen Vorderfuß ein Zeichen ist«. Ein solches Zeichen führt unser Schakalmensch an seinem linken Vorderfuß in Form eines Knotens mit Gänsefuß.

Dieser Gänsefuß entschuldige einen naheliegenden Exkurs. Er findet sich noch bei dem großen fliegenden Schwein am Himmel, das Rabelais (Pantagruel IV chap. 41) beschreibt: les pieds blancs, diaphanes et transparens comme ung Diamant et estoient largement pattez, comme sont les oyes et comme jadis à Tholose les portoit la Royne Pedaucque. Die commentaires de Le Duchas weisen hier (s. v. Pedauque) auf die Ketzersekte der »Caignars«, die in Languedoc und Bearn gezwungen waren, auf ihrer Kleidung das Zeichen eines Gänse- oder Entenfußes zu tragen. Für diese Seite verweisen wir hier gleich auf den zweiten Teil dieser Abhandlung.

Die gänsefüßige Königin in mittelalterlichen Gedichten (Schade, geistl. Gedichte des XIV. und XV. Jh. vom Niederrhein, s. 304 f.) und an französischen und burgundischen Kirchenportalen ist eine crux der Literar- und Kunsthistoriker (Simrock, Handb. d. deutsch. Myth.3 s. 375. Vogt, Paul u. Braune Beitr. IV 93, Gaster, Germania XXV 292. Vöge, Die Anfänge des monumentalen Stils im Ma. s. 354 ff.). Sie gilt für die Königin von Saba als Sibylle (vgl. H. Herzog, Der Gänsefuß der Sibylle, Anz. f. schweiz. Altertumskunde 1892, Nr. 1 s. 2) und hat als solche W. Herz (Gesamm. Abhdlg. s. 443) zu der verzweifelten Konjektur *pedes anserinos* für *asininos* beim ersten Auftauchen der Legende (um 1150, in der Windberger Hs. des Honorius Augustodunensis) angeregt. Denn der Freundin des Salomo werden im Midrasch und der muselmännischen Sage haarige, ja Eselsfüße nachgesagt (Herz a. a. O. 418, 425 u. ö.). Hier aber werden wir auf Isis als »hundsköpfige Göttin des glanzvollsten Fixsterns des Himmels, des Sirius oder Hundsterns« (Boll s. 208) geführt. Die Gänse-, Enten- und Schwanenfüße der Wolkenfrauen, nächtlich hilfreicher Zwerge, wie der Heinzelmännchen, die sich im Sande verraten (Heine: sie haben nämlich

Gänsefüße und wollen nicht, daß das jemand wisse . . .) rufen sich bei unserem Gänsefuß als Sternzeichen von selbst in Erinnerung. Es sind entweder geistliche Diskreditierungen oder anderweitige Vermengungen ursprünglicher Sternenfüße. Die Symbolik in dem deutschen Gedichte Von der Sibyllen Weissagung (v. 249 f.) spricht deutlich genug; daß, als sie aus Scheu vor dem Kreuzholz durchs Wasser (der Taufe) watet,

> wart der gensevoiz gestalt
> eines minschen voiz dem andern gelich:
> des erfreute do Sibilla sich.

Was soll nun aber neben der hundsköpfigen Gestalt die prototypische Form der mittelalterlichen Fischsirene mit dem leierartig emporgehobenen Schwanzpaar? Ich gestehe, daß sie mich lange irre machte und an meiner Deutung sogar zweifeln ließ. Es soll uns veranlassen, fußend auf der sorgfältigen Bearbeitung des beziehungsreichen Themas in der klassischen Philologie (H. Schrader, Die Sirenen nach ihrer Bedeutung und künstlerischen Darstellung, Berlin 1868, dazu jetzt O. Crusius, Die Epiphanie der Sirene, Philologus 50, 97 ff.) uns spezieller um das Auftreten des gerade für die romantische Dichtung und Kunst so anziehenden modernen Typs der odysseischen Versucherinnen zu erkundigen. Viel zu gleichmütig nimmt man meines Erachtens in der modernen Archäologie den Ersatz des antiken Vogelleibes der Sirene durch den Fischunterleib hin, der schließlich so fest ward, daß die (bis ins spätere Mittelalter schon durch überdauernde antike Monumente, wie die 12 Sirenenstatuen in Konstantinopel s. Piper I 1, 386 fortlebende) antike Form der Sirene heute selbst von Kennern nicht mehr verstanden, sondern mit den »Harpyen« verwechselt wird. Das Festhalten der antiken Form bei Unterrichteten des Mittelalters (so z. B. bei der Herrad von Landsberg) ward veranlaßt durch ihre Überlieferung bei den kirchlich approbierten Mytho- und Etymologen (Fulgentius, Isidor). Wann, wie und wodurch ist sie eigentlich verdrängt worden? Der Vogeltypus paßt ja doch weit mehr zu der Vorstellung, welche die Übersetzung der Siebzig von den hüpfenden Wüstengespenstern des Jesaias, Hiob, Micha durch »Sirenen« mit ihnen verknüpfte. (Vgl. jetzt den Herausgeber der LXX E. Nestle bei Crusius a. a. O. s. 97. Anm. 6. Könnte nicht auch eine Art Gespenster, vor denen sich die Rabbinen des Talmud durch bestimmte Gebete zu hüten haben und die der Herausgeber des babylonischen Talmud Lazarus Goldschmid [Lpz. 1906 ff.] mit »Die Schwirrenden« übersetzt, darauf zurückgehen?) Eine spätantike Vermengung dieser alten »Todesdämonen«, der Verkünderinnen der Hadesgesetze bei Sophokles (Fr. 777 N.) mit den Nereiden und Najaden des Hades (vgl. E. Maaß, Orpheus s. 270 A. und 275

mit A.), wie sie bei den todverkündenden Meerfrauen der deutschen Nibelungen (st. 1473—80 Lachm.) z. B. hervortritt, könnte schwerlich erst so spät und dann erst seit dem 13. Jahrh. durchgreifend diese radikale Veränderung des Typus in den Fischleib bewirkt haben. Er müßte dann weit früher und entschiedener auftreten. Denn gerade bei solchen Anlaß zeigt sich doch sehr markant die alte Vogelsirene, Nib. str. 1476: Sie swebent sam d i e v o g e l e vor im ûf der flût! Vom Fischleib ist nicht die Rede, dagegen von den Kleidern, unter denen sie offenbar ihre antiken Vogelbeine verstecken wollen. Hagen stiehlt sie ihnen beim Baden und lockt damit nur eine falsche Glücksweissagung hervor. Als er sie ihnen daraufhin wiedergibt, erhält er von den tückischen Wesen erst die wahre: »daz ir sterben müezet in Etzelen land«. Der Dichter hat offenbar genau das gleiche Bild der Sirenen (mit Flügeln und Vogelfüßen, aber in langen Gewändern, die diese verstecken sollen) in der Vorstellung gehabt, wie im Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg (Pl. LVII und LVIII der Straßburger Nachbilderausg.). Die älteste Datierung der Fischsirene in das 7. Jahrhundert (so bei Baumeister mit Beziehung auf eine selbst auf der Münchener Staatsbibl. unbekannte Schrift von Bolte: »De nonnullis ad Odysseam pertinentibus«) geht doch wohl nur auf die chronologische Ansetzung der mittelalterlichen Urkunde zurück, die von der neuen Form (NB. in der griechischen Lautgebung »sirine«) zuerst berichtet. Und das ist der (in Handschriften des X. Jh.) erhaltene Traktat eines Anonymus, liber monstrorum de diversis generibus, den sein philologischer Herausgeber Moritz Haupt (Opuscula II s. p. 228, c. 16) wegen seiner krassen Barbarei und Unwissenheit vor die »karolingische Renaissance« zurückschieben zu müssen glaubte. Nach Manitius (Gesch. der lat. Lit. des MA. I [München 1911] s. 115) »erheben sich jedoch Stil und (irisch anklingende s. 114) Orthographie« (die er gegen Haupts Normalisierung restituiert wissen will) über die der Merovingerzeit. Er setzt die Schrift daher in den Anfang der karolingischen Epoche. Gegen das 6. Jh., das der erste Herausgeber J. Berger de Xivray (Traditions teratologiques, Paris 1836, p. XXXIV) annahm, spricht schon die Benutzung des Isidor. Piper, der meines Wissens zuerst das Auftreten der Fischsirene hier (in Bergers Ausgabe) nachwies, getraute sich überhaupt nicht, es zu datieren. In der Tat ist im 10. und 11. Jh. (bei Notker und im alemannischen Physiologus s. Müllenhoff-Scherer, Denkmäler I3 263 f.) die Vogelsirene noch ohne jede Vermengung mit Fischattributen. In solcher Ü b e r g a n g s m i s c h - form, z u g l e i c h mit Adlerflügeln und -krallen u n d mit Fischschwänzen ausgestattet, führen sich die »neuen Sirenen« ein sowohl in der bildenden Kunst, wie in dem Psalter der Isabelle de France (abgebildet bei E. P. Evans, Animal Symbolism in ecclesiastical Architecture p. 314), an der Fassade der Johanniskirche in Schwäbisch-Gmünd, als in der Literatur bei Konrad von

Megenberg (Thomas von Cantinpré) noch im 14. Jh. (Buch der Natur, hersg. von Fr. Pfeiffer, Stuttg. 1862 s. 240, 6 ff.).

Die Fischsirene bei dem teratologischen Anonymus, gehöre sie selbst schon ins 7. Jh., tritt jedenfalls außer Zusammenhang auf und beweist bei dem idiotischen Charakter dieses Privatschriftstellers nicht viel. Da er nämlich (c. 44, Hpt. p. 233) zugleich die Harpyen beschreibt, so können wir hier weiter nichts konstatieren, als das Bedürfnis der Differenzierung der beiden gleichartigen Mischgestalten. Als ein bloßes und zwar indisches »Meerwunder« wie der Anonymus (l. c. »in India nasci«) hatte schon Plinius (H. N. X 136) die Sirenen in der römischen Welt auffassen gelehrt. Für unser prototypisches Sirenenbild mit den beiden frei und schön oben zusammengefaßten Fischschwänzen kommt der Anonymus schon deshalb nicht in Betracht, weil bei ihm die Sirenen den Fischschwanz in Schlamme versteckt halten. Es ist der verführerische Hinterhalt des kirchlichen Symbols, der bei unserer offenen, ruhig in sich zusammengefaßten Fischsirene ganz mangelt.

Gerade ihr zusammenhangloses Auftreten unter den Sternbildern neben dem Hundskopf, der die Wasserschlange frißt, könnte Fingerzeige geben über den wirklichen Zusammenhang. Wir werden hier nach einer ganz andern Seite gewiesen, die am deutlichsten und zugleich am weitesten sichtbar zum Ausdruck kommt in dem locus classicus für alle diese Dinge im Mittelalter bei Virgil (Aen. V v. 844 adder Tat, fin.). In es scheint die leuchtend-glühende Grundbedeutung des Namens der Seirenen (G. Curtius, Grundzüge d. griech. Etym.[4] s. 541 Nr. 663), die hier zum Seirios die Serena stellt, die verführerisch einschläfernde, in die Fluten ziehende Ruhe des Himmels und des Meeres (o nimium caelo et pelago confise sereno . . . Aen. V 870. caeli totiens deceptus fraude sereni ib. 851). Crusius sieht in ihr das verführerische Gespenst der »Mittagsstimmung« (»In diesem Sinne haben die Sirenen mit der Schwüle des Hochsommers wohl in der Tat etwas zu schaffen« a. a. O. 106 f.). Sie lauert jetzt an den »einst gefährlichen, von vielen Gebeinen weißen Felsen der Sirenen« (v. 864 f.). Ihre Absicht ist nicht mehr, die Schiffer zur Lust ans Land zu locken, sondern melodisch einzuschläfern und dann (wie der Magnetberg, mit dem sie zusammengestellt werden) die Schiffe zu vernichten (scheitern zu lassen), die Schiffer herabzuziehen (Lorelei[1]). Schon Fulgentius glaubt den Namen so von σύρειν trahere ab-

---

[1]) »Über den Namen Lorelei« hat Wilh. Hertz (Gesam. Abhdlg. Stuttg. 1905, S. 456-491) eine umfassende Spezial-Untersuchung angestellt mit dem sehr allgemeinen farblosen Ergebnis, daß »Lorelei als Elbenfels, Zwergfels zu erklären sei« (S. 473), *lei* rhein. = Fels. spez. des dortigen schimmernden Schiefergesteins; *leie* Schiefertafel der rheinischen Kinder. Um wie viel bestimmter im Sinne der Sage wirkt die aus unserer Darlegung hervorgehende Deutung, für die man sich nur an den Grundbegriff des Wortes *luren*, *lauern*

leiten zu müssen. Daß die singende Sirene hierbei von o b e n , dem »funkelnden Felsen« herab, wirkt, wie eben in der Loreleisage, erklärt sich aus ihren musikalischen Himmelsbeziehungen, wie sie weiter unten noch zur Sprache kommen. Unter welchem Bilde konnte sich die verführerische Wirkung der Gluthitze auf dem Meere natürlicher darstellen, als in der Form des zum Untertauchen in die Fluten einladenden, einschläfernden, »feuchten Weibes«, nicht mehr des an das Land lockenden, lustigen trügerischen Vogels. Doch ist das Maskulinum (etwa nach den Wortformen bei Virgil *Sireni Sireno?*) zunächst nicht ausgeschlossen. Wie kunstgeschichtlich am Kreuzgang des Großmünster in Zürich (s. Abb. bei Vögelin, Mitt. d. Ant. Gesellsch. in Zürich I Heft 6 Tafel IV Nr. 6) und n e b e n der weiblichen Sirene im Psalter der Isabelle de France der männliche Siren zu belegen ist, so sollte er auch literarhistorisch (vgl. den Artikel Sirene im DWB.) nicht einfach wegkonjiziert werden! Hat er doch seine Analogie am männlichen »nicchus«, Nix, Neck! Übernimmt ja doch im Norden am Ende der Meer m a n n vornehmlich die Musikkunde der Sirenen (worüber weiteres unten).

Für die sternbildliche Vermittlung der Fisch-Metamorphose der Sirene gibt gleich Zillis einen ebenso interessanten als anschaulichen Beleg. Hier treffen wir auf ein nicht bloß hundsköpfiges, sondern sozusagen nilpferdartiges Monstrum m i t z w e i F i s c h s c h w ä n z e n , wie die Sirene, die einen nackten Menschen, dessen emporgehobene Hände gefesselt sind, an einem Seile zu sich herabzieht. Boll beschreibt (s. 163) die »Nilpferdgestalt« der Isis (Reret s. 215), deren Amt es ist, den gefesselten Set (Typhon) — als Stier oder Stierschenkel — an einem Stricke zu hüten. Dies tropische Tiersternbild scheint hier mit der schreckenden Vorstellung von der doppelfischleibigen Serena verbunden, die die schlafgefesselten Schiffer zu sich herabzieht. Wie eine solche Verbindung erfolgen konnte, möchte ich versuchen wenigstens durch eine Kombination zu erklären.

Unter den verschiedenen Sternbildern, zu denen »das königliche Gestirn« der Isis verkörpert in Beziehung tritt, ist das vornehmste das der Jungfrau (s. Boll II 6 »Isis als Hundstern und Jungfrau Eileithyia« bes. s. 209 f.). Bei den phantastisch Namen ausdeutenden Arabern ist nun die

zu halten braucht. Dieser »geht (Heyne im DWB. VI 304) von einer augenthätigkeit aus, etwa des starrsehens . . . altnord. lûra, to doze, nap (Vigfusson) zunächst von dem starren blicke eines schlaftrunkenen; danach schwed. lura, dän. lure ein schläfchen halten; holländ. loeren auch connivere (Kilian) vielleicht auch elsässisch: »o wie oft hastu uffgethon die ougen (erwachend) . . . aber du sitzst noch zu luren u. etwan entschlost du widerümb« (Keisersberg christenl. bilger 153 b.). Die Hypnotisierung durch den beglänzten Felsen im Wasser tritt also zum mindesten in seinem volkstümlichen N a m e n ursprünglich hervor; und ist die darauf gegründete Sirenensage (übereinstimmend in allen betreffenden Zügen bei Brentano, Eichendorff, Heine) wirklich eine »Kunstsage«, so kann sie nicht echter erfunden sein!

himmlische »Jungfrau, die keinen Mann gesehen« die Andromeda (vgl. Dyroffs Abu Maʿšar a. a. O. s. 497). Vermengung mit der Isis-Jungfrau (ib. s. 513) lag also dieser Sphäre nahe und wurde (vgl. Boll 428 f. und Anm.) im Zeichen der Fische vollzogen, mit denen die Andromeda zugleich aufgeht. Die zwei Fische sind daher ihre stehenden Attribute. Jene Figur im Steinbuch des Königs Alfons, die einen Fisch zwischen den Beinen und einen vor der Brust hat, ist die Andromeda. Diese zwei Fische finden sich aber auch noch in den ausgebreiteten Händen der Fisch-Sirene, z. B. in der Kirche von Cunault-sur-Loire (abgebildet bei Evans a. a. O. 316.) Wie sollte es aber, nach dem über die Mischbildungen mit den Paranatellonten Gesagten, noch überraschen, die Andromeda zur fischleibigen Jungfrau werden zu sehen, zumal die Araber den glänzenden Stern in der Andromeda geradezu den »Bauch des Fisches« nennen!

Ausgebreitete Arme, nackter Oberkörper und langes Haar (Aratus v. 197 sq.) kennzeichnen die Bildung der Andromeda-Jungfrau, die, wie wir annehmen, zur Fischsirene wurde. Ihr gemeinsamer Hintergrund ist von Haus aus jener leuchtende Felsen, an den beide — die eine gefesselt, die andere fesselnd — gebannt sind. Das Bängliche des Inhalts dieser ganzen Sternbildgruppe, der Umstand klagender, die Arme jammernd aufwerfender Teilnehmender (Kepheus, Cassiopeia) teilt das Sirenenbild von seiner Herkunft als Totenvogel der attischen Grabstelen bis auf seine ganz analoge mittelalterliche Funktion als Herabzieher der Schiffer auf Nimmerwiederkehr. Buttmann hat das Ganze als dramatisiertes Apotropaion aus dem Medusenhaupt des Perseus (des Algol in seinem Sternbild) ableiten wollen (s. Thiele, a. a. O. s. 7.). Die Unglücksjungfrau hätte danach von Anfang an die Anwartschaft gehabt, aus der Geopferten die Opfrerin zu werden und die Funktionen des Meerungetüms zu ihren Füßen zu übernehmen.

Daß das Meerungetüm in der neuen Konzeption des Sirentypus vorschlägt, ersieht man daraus, daß die ahd. Glossen (1, 348, 51. 355, 22) mit der Urform von Nix *nicchus*, *nichus* (im ahd. Physiologus neutral daz n.) cocodrillus übersetzen. Ein solches nicchus als Meerungetüm ist der Siren vom Münster in Zürich Abb. IV. 6 a. a. O. Neuerdings hat Weinhold (Zs. f. Volksk. 5, 112) die deutschen Nixen prinzipiell »auch« aus den bildnerischen Darstellungen der Fischsirene an den romanischen und gotischen Bauten seit dem X. Jh. hervorgehen lassen. J. Grimm (D. Myth.[4] 404 ff.) setzt jedenfalls schon die Ausdrücke gleichbedeutend. Von der isländischen haffrú, dem Mädchenfisch (meyfiskur), berichtet Golther (Hdb. d. germ. Myth. 1895 s. 147), ohne chronologische oder Quellenangabe.

Bekanntlich haben die Fischsirenen, als Nixen der nordischen Sage ein lebhaftes Erlösungsbedürfnis, das sie menschlichen Gatten in die Arme treibt, um von ihnen Mutter zu werden und dadurch eine Seele zu er-

langen (Undine, Melusine). »Es schimmert« auch hier noch die alte »Ahnung davon, daß Sirenen und Menschenseelen verwandt seien« (s. Crusius a. a. O. 102.) Dieser christliche Psyche-Charakter der neuen Fischsirene ist nun schon in der frühesten christlichen Zeit nachweislich wieder ebenso dem Sternbild der Andromeda vermittelt worden, wie denn »die schöne Geschichte von der Psyche in Apuleius Metamorphosen in manchen Einzelheiten an die Andromeda der griechischen Heldensage zurückerinnert« (E. Maaß, Orpheus s. 253 vgl. Wolters Archäol. Zeitg. XLII 1 ff.). Die peratischen Gnostiker, eine urchristliche Sekte, die auch in dem Ophiuchos Christus — als den Bändiger der Teufelsschlange — sah, interpretierte die Sternbildergruppe Kassiopeia-Andromeda-Perseus auf ihre Weise. Es ist der christliche Logos in Perseus, welcher die gefesselten, dem Seeungetüm preisgegebenen Seelen erlöst. »Woher stammt aber die Ausmalung dieses christlichen Himmelsbildes? Aus griechischer Quelle, die sogar genannt wird, so daß nicht der leiseste Zweifel mehr aufkommen kann: aus den Phainomena des Aratos! Der Beweis, daß griechische Sternmythen zu apokalyptischen Zwecken von den Christen benutzt wurden, ist erbracht«. (E. Maaß, Orpheus s. 253.) Wir glauben ihn weiter unten vervollständigen zu können.

Daß die Fischsirene zu den Himmelsbildern gehört, wird endlich durch die analoge Erscheinung nahegelegt, daß auch ihr antikes Original, die Vogelsirene, mit einem Pendant aus dem Zodiakus in unserem Bilderkreis vertreten ist. Auf den Vorderflächen der Chornische ist rechts und links ein Mann und ein Weib (Adam und Eva) dargestellt, über denen sich unsere Tierkreisbilder fortsetzen. Die Vogelsirene befindet sich auf der einen Seite der Nische über dem Mann. Die typische Darstellung des Capricornus als Ziegenfisch (Αἰγοκέρως) auf der anderen Seite über dem Weib geht aus Dahlkes genauer Beschreibung (s. 137 oben) unzweifelhaft hervor, dem »die Bedeutung dieses seltsamen Geschöpfes kaum zu enträtseln« ist. Auch in den Feldern des Umrings der Decke von Zillis tritt er mit den Sirenen zusammen auf. Dort hat sein Fischschwanz allerlei Nachbilder angeregt: Elefant, Pferd, Wolf mit Fischschwanz, letzterer sogar in dramatischer Aktion gegen ein anderes Nicchus (Seeungeheuer) wie in Zillis. Auch das sog. θηρίον des Zentauren scheint durch ihn zum Hirschfisch geworden. Es wird von der Zentaurin (einem Weibchen) aus einer Schale getränkt. Auch im Steinbuch des Königs Alfons sind die Zentauren Weibchen. Sie tragen Zweige in den Händen, aus denen vielleicht das Geweih ihres θηριον hier hervorgegangen ist. Mit einer Lanze bewaffnet tritt die Zentaurin im Kreuzgang des Züricher Großmünster auf (Abb. a. a. O. Taf. VII Nr. 1), als Pendant zum männlichen Schützenzentauren. Doch enden die Beine ihres auch abweichend geformten quadrupedischen Körpers nicht in Hufe, sondern

in Pfoten, wie in Zillis. Sie kämpft mit einer Schlange, die sie vorn umringelt. Die Sirenen in Zillis sind ausgeprägt musikalisch. Sie spielen, jedoch für sich und ohne jede Gelegenheit zur Verführung musikalische Instrumente. Eine bläst das Horn, eine andere spielt Violine.

Es ist schon nach der Natur dieses ganzen Deckenschmucks, den Rahn in seiner letzten Veröffentlichung darüber (im Repert. f. K. V 406 ff.) völlig mißkannt hat, mehr als wahrscheinlich, daß wir es hier mit den Planetensirenen der Sphärenharmonie zu tun haben [3]). Rahn hat in seiner ersten Veröffentlichung darüber ganz richtig gesehen, daß hier wenig kirchengemäße, apokryphe Erzählungen die evangelischen Geschichten durchsetzen. Es scheinen mir aber noch ganz andere Züge darin zu sein, die durch die Versetzung mit Sternbildern und vermutlichen Planetendarstellungen eine besondere Färbung erhalten.

Die Sirenen, die nach Plato (Rep. p. 617) als Stimmen des tönenden Umschwungs der Planeten auf ihren Zyklen sitzen und je nach dem Charakter des Planeten, wie man es ausmalte, ein anderes Instrument (in Zillis Horn und Geige) spielen, sind sogar noch von antiker Seite — vielleicht schon unter christlichem Einfluß — bei dieser ihrer erhabenen Funktion beanstandet worden. »Platon handelt abgeschmackt«, bemerkt ein Peripatetiker bei Plutarch (Q. S. IX 5), »daß er die ewigen und göttlichen Kreisläufe nicht den Musen, sondern den Sirenen als Sitz zuweist, die keine Freunde der Menschen und keine glückbringenden Geister sind . . . Die Notwendigkeit hat nichts mit den Musen gemein, dagegen die Peitho liebt die Musen und haßt deshalb, wie ich glaube, die unerträgliche Notwendigkeit noch viel mehr als die Charis bei Empedokles.« Wie gleich hier alles getan wird, um diesem Einwurf zu begegnen und sowohl die Stimme der Sirenen, wie die göttliche Notwendigkeit (im Walten der Gestirne!) vor den Vorwürfen des Unheilvollen, bzw. Unerträglichen (Fatalistischen) zu rechtfertigen, so wächst es sich im Mittelalter aus. Auf diesem Wege, durch Erhöhung der Sirenen in die tönenden Sphären des Himmels und nicht etwa durch Herabziehung der Musen in trügerisch lockenden Schlamm ist die Gleichsetzung der Musen und Sirenen entstanden, die — im Altertum in des Wortes Bedeutung unter ihnen selbst »strittig« — im Mittelalter (Alanus ab Insulis: Anticlaudianus) fest ward. Gottfried von Straßburg beschreibt (v. 4860 ff.) den Helikon als Himmel, zu dem er sein Gebet sendet, von dem die brunnen diezent . . und wo auf neunfachem Throne »Apollo und die Camênen — der

[3]) Piper hat (schon 1847 in seiner Mythol. u. Symb. d. chr. Kunst und — kürzer! — in einer besonderen Schrift Berlin 1850) ausführlich »von der Harmonie der Sphären« in der neuen Kunst- u. Literaturgesch. gehandelt. Jedoch ohne Rücksicht auf ihre (ketzerische) Bedeutung in unserem Kreise; daher wir hier und besonders unten noch einmal, in aller Kürze ergänzend, darauf eingehen.

ôren niun Sirênen« der Gaben pflegen und ihre Gnaden austeilen. Der Neuplatonismus (Proclus zu Platos Kratylos 157 p. 94 Boiss.) sorgte für Unterscheidung einer himmlischen (οὐράνιον, καθαρτικόν analog der Venus Urania) und irdischen (zeugungslustigen γενεσιουργόν) Sirenenart, von denen die beiden ersteren der Herrschaft des Zeus bzw. des Hades, die letzte der des Poseidon (also unsere Meerfrauen !) untersteht: »Doch ist es ihnen allen gemeinsam, durch ihr harmonische Bewegung alles ihren herrschenden Göttern zu unterwerfen«. Die Vogelsirene über dem Manne in Tramin soll nach der schönen und edlen Bildung ihres Gesichts wohl als himmlische Sirene chrarakterisiert werden. Ja, es finden sich selbst in dem vorliegenden Material verschiedene Anzeichen der Absicht, in sie das Sternbild der Jungfrau hineinzutragen. Dies wird ja geflügelt vorgestellt und trägt (nach seiner Beziehung zu Demeter) eine Ähre (den Stern Spica) in der linken Hand. Unser Flügelweib trägt seine wie eine volle Ähre gestaltete goldblonde Haarflechte in der Linken. Sein Vogelleib läuft unten wieder in einen Vogelhals mit Vogelkopf aus, der mit seinem Schnabel eine Beere pickt. Könnte man darin das angrenzende Sternbild des Raben sowie eine Beziehung auf den sog. Vorwinzer (vindemiator, προτρυγητήρ) im Sternbild der Jungfrau sehen?

Nötig ist das nicht. Wir haben noch eine andere Erklärung für die Doppelvogelsirene als Pendant des Capricornus über den Gestalten von Adam und Eva, über deren mögliche Bedeutungen im Sinne der Leidenschaftstheorie sich Dahlke (s. 135 f.) vergebens abmüht. Was uns daran aber wichtig scheint, ist seine Schilderung des abschreckenden Aussehens des Weibes (Eva) im Gegensatz zum Manne (Adam). Im Vereine mit den monströsen Mischgestalten über ihnen führt es uns auf eine Vermutung, die diese Darstellungen nicht bloß im astrologischen Lichte (wonach Mann und Frau etwa das regierende Himmelszeichen ihres Horoskops über sich hätten), sondern noch in einem andern Lichte zeigt.

Arabischer Bezug ist für Zillis (wo die Bilder des »Heidentums« Einfälle der Sarazenen in Erinnerung halten und durch die christlichen dazwischen »gesühnt« werden sollten) schon früh in Anschlag gebracht, aber zurückgewiesen worden. Jene Bilder, die in S. Jakob zu Tramin den Eintretenden zu beiden Seiten der Chronische begrüßen, führen auf eine näher liegende Fährte. Warum hat man noch nie an die vielen, zahl- und bis in die Geistlichkeit (s. bes. unten Döll. I 98) selber einflußreichen Ketzergemeinden gedacht, die in den Jahrhunderten der vermutlichen Ausführungszeit unserer Malereien (XII. XIII s.) gerade die Alpenländer von der Provence bis Slavonien und Bulgarien erfüllten. Die Lombardei war ihre Zentrale — daher sowohl das Ziel ihrer rituellen Wallfahrten (aus Languedoc s. Döllinger, Beitr. z. Sektengesch. des Mittelalt. I 217. A.) als der Titel des geist-

lichen Inquisitionsgerichts für sie (auch z. B. in Florenz s. Döllinger II 586. 592 u. ö.) Sogar die originär französische Sekte des Petrus Waldes von Lyon, die »Pauperes Lugdunenses seu Valdenses« schieden sich ausdrücklich in »Pauperes vocatos Lombardos« und »Pauperes citramontanos« (Döllinger II 8 s. auch II 320). Die Häretisierung des Languedoc von der Lombardei aus ersieht man z. B. aus den dortigen Inquisitionsakten (bei Döll. II 251). Die »boni Christiani (d. s. Ketzer!) morabantur in Lombardia« heißt es dort. Zwischen den Ketzern des Westens und des Ostens, wo ihre Heimat (Döll. I 242, daher der franz. Fluch *bougre* aus *Bulgare*? Döll. I 131. Anm.) und sogar — in Bosnien! — der Sitz eines ihre Bischöfe ordinierenden Papsttums war (s. Döll. I 201), bildete die Lombardei die Brücke. Nirgends können sich unauffälliger solche Spuren des Einflusses ihrer Ideenkreise erhalten haben, als an diesen abgelegenen Stellen der einsamen Alpenstraßen, die ihre Zugänge abgeben. Der Schweizer Historiker Joh. von Müller will sie sogar zu ihrem Mittel- und Ausgangspunkt machen: »Dazumal wurden mystische Vorstellungen der Religion bekannt, welche seit uralter Zeit (!) in den Tälern der Alpen (Sitzen alter Denkungsart) sich erhalten (!) hatten und von Schwytz, von der Wadt, von Waldenserdörfern und aus den Cevennes sich verbreiteten« (24 Bücher allg. Gesch. XV c. 5). In Arnold von Brescia sieht er ihren politischen Vorkämpfer, den Friedrich Barbarossa verbrennen ließ, weil seine republikanischen Ideen nicht in seinen cäsarischen Regierungsplan paßten. Auch er war ein Lombarde. In den Dokumenten — vornehmlich zur Geschichte der »Valdesier und Katharer« — die Döllinger als II. Bd. seinem Werke beifügt, spielen Verona, Pinerolo und ihre alpine Umgegend (s. besonders II 264) als Hauptsitze der Ketzerei Hauptrollen. Es sind die lombardischen Provinzen, in die jene Alpenstraßen ausmünden. (Bei Döll. II 255: »in illa synagoga praedicavit ille qui facit (?) bergamenos« wollte ich, mit var. pascit für facit, zunächst an einen Prediger aus Bergamo denken. Ducange (s. v.) bringt jedoch eine Stelle bei, wonach »bergameni« auch eine Waffenart bedeuten kann. Der Prediger kann also auch ein Waffenschmied sein).

Nun gehört Verachtung des kirchlichen Bilder- und Tempeldienstes[4]) zwar zu den gemeinsamen Kennzeichen fast aller dieser Ketzersekten, die ihre »Synagogen«, wie die urchristlichen[4]) Gemeinden in Privathäusern (»Bußkellern«[5])) und auf freiem Felde abhielten. Allein äußerliches

[4]) S. den Abschnitt »de cruce et templis materialibus« des antihäretischen Buches »Suprastella« cod. Flor. Laurent« (13 Mugell.) bei Döllinger, Dokum. II 56 ff., vgl. auch II 334 (Türme, Orgeln) u. ö. als Ergänzung zu Pipers (Einl. i. d. monum. Theol.) § 140 über diese Polemiker. Der Verf. ein »Bürger von Piacenza« »nomine Salve Burce« schreibt 5 Jahre vor dem Dominikaner Moneta (1240).

[5]) Ad loca subterranea, quae communiter »Buskeller« quod nescio interpretare dicuntur, conveniunt. Cod. Bavar. Monac. 329 f., p. 215 sq. bei Döll. II 341.

zur Schau tragen ihres Bruches mit der katholischen Kirche war, schon wegen der inquisitorischen Folgen, unter ihnen verpönt. Sie hatten Freunde ja Spione in der Geistlichkeit, selbst unter Dominikanern (Döll. II 244, 251). Ein (Kirchengeistlicher?) »Presbyter S. Mariae de Nonareto« wird in den Akten der Inquisition der oberen Lombardei (bei Döll. II 255) aufgeführt. Der Besuch bestimmter Kirchen in jeder Region war sogar vorgeschrieben, in jedem Falle durch die inquisitorischen Behörden: Item frequentant ecclesias et praedicationes et in omnibus se religiose et composite exterius se gerunt. Item faciunt multas orationes (kirchliche?) in die et instruunt credentes suos, quod faciant similiter sicut ipsi et cum ipsis. (Akten der Inquisition zu Carcassone auf der Pariser Bibl. Coll. Occitana I. VII. fol. 192 ff. bei Döll. II. 11. Aus der Anmerkung Döllingers II 233 zu den Inquisitionsprotokollen von Languedoc in Rom [Cod. Vat. 4030] geht nicht deutlich hervor, ob es sich um ketzerischer oder inquisitorischer Vorschrift gemäß zu besuchende Kirchen handelt: Item suadent credentibus suis ire ad communionem ecclesiae . . et sic colorant se quasi sint etiam Christiani ib. I 339.) Unauffällige Propaganda für ihren Ideenkreis durch die große Masse ihrer (im Gegensatz zu den auserwählten »Vollkommenen«) sehr weltfreundlichen »Gläubigen« (s. Döllinger I 211 f.) an andere nicht schriftkundige Neophyten erscheint auch an solchen Orten in dieser Form nicht ausgeschlossen. Vermittelst Einschmuggelung an Stelle der ritualen kirchlichen Kunst konnte im Gegenteil die protestierende Verachtung ihres liturgischen Zweckes besonders schroff zum Ausdruck gebracht werden. Unsere Aufgabe ist es jedenfalls, hinzuweisen auf die auffallenden Übereinstimmungen unserer Bilderkreise mit ausdrücklich bezeugten Vorstellungsreihen der großen und vielgestaltigen ketzerischen Bewegung am Anfange des zweiten Jahrtausends der christlichen Zeitrechnung. Mußte doch das Ausbleiben des erwarteten Welt, untergangs nach Ablauf des tausendjährigen Reiches viel zu ihrer Ausbreitung beitragen, wie das Erwarten der letzten Dinge im Jahre 1000 zu ihrem Einsetzen.

Jene Übereinstimmungen bestehen in charakteristischen Vorstellungsweisen der Häresie und dem fast allen diesen Sekten (zumal den im Kerne manichäischen!) eignenden Glaubensbezügen auf die Astrologie.

Unser Ausgangspunkt sei das Menschenpaar unter der Vogelsirene und dem Capricornus zu beiden Seiten des Chores im Tramin. Ist es Adam und Eva, dann muß uns, wie schon Dahlke die monströse, sichtlich gewollt abschreckende Häßlichkeit der dabei zeugungskraftstrotzenden Eva gegenüber der sympathischen Zeichnung des Adam auffallen. Grade die Vogelsirene über ihm zeigt, daß diese Kunst schöne Frauengesichter zu zeichnen imstande ist. Nun ist in der pessimistisch-dualistischen Lehre dieser Ketzer, wie in ihrem buddhistischen Ursprung und seitdem in allen Derivaten, das

Weib, als Fortpflanzerin der gefallenen Seelen in der Welt des bösen Gottes, das Übel in Person. Schon seine leiseste Berührung (selbst in den nächsten weiblichen Verwandten!) muß der die Wiedergeburt scheuende »Vollendete« fliehen (s. besonders Döllinger I 211: er durfte nicht mit ihr auf einer Bank sitzen, quantumque longa esset. Dokum. II 157): auch eine diesseitige Anregung für das spätmittelalterliche mystische Mönchstum!

Seit Eva, die sich der böse Gott (Satan) zum Werkzeug seiner Absichten auf die Menschheit ausersehen, steht jedes schwangere Weib unter unmittelbarem dämonischen Einfluß. (Döll. I 163.) Daher Verhütung der Konzeption eine alte manichäische Praxis ist (»Docent conjuges ut conceptum vitent«, De Secta Manichaeorum, Clm. 2714 bei Döll. II 276) und ihre fühllose Barbarei gegen kranke Kinder an den alten Molochdienst gemahnt (Döll. I 222). Dagegen ist in Adam und den (männlichen) Ausflüssen seines Geistes der gute Engel beschlossen, der diesen Absichten entgegenwirkt. Und zwar nicht bloß für die gefallenen Menschen, sondern auch für die gefallenen Engel. Eine dieser ketzerischen Lehren, die den Fall Lucifers und die Schöpfung des Menschen in unmittelbare Verbindung bringt, findet nun auf unserer Darstellung des ersten Menschenpaares mit den hybriden Bildungen aus Mensch, Vogel, Quadruped und Fisch über sich, eine mindestens auffällige Illustration. Es heißt da nämlich von diesem Vorgang: In der unteren Welt war ein ungeschaffener Geist (spiritus sine principio) mit einem vierfachen Antlitz (habens quatuor facies) eines Menschen, eines Vogels, eines Fisches und eines vierfüßigen Tieres. Als Lucifer vom Himmel herabstieg und dieses Wesen sah, bewunderte er es und ließ sich von ihm verführen. . . . Lucifer und jener Geist wollten . . Menschen bilden, aber es gelang ihnen nicht, bis Gott auf Lucifers Flehen ihm einen guten Engel sandte, mit dessen Hilfe sie es zustande brachten. In Adams Leib schloß Lucifer den ihm zu Hilfe gesandten guten Engel ein (vgl. Döll. I 159, Anm. f.; Dokumente Nr. XLIX, II 612 f. Aufzählung der Sätze der Albigenser, der Sekte de Bagnolo und der Sekte de Concorreggio qui habent haeresim suam de Sclavonia. Cod. Scot. Vienn.)

Die kosmogonische Bedeutung dieses Tetramorphs — als des chaotischen Tieres vor der geordneten Weltschöpfung — spricht in dieser ketzerischen Legende für sich selbst. Doch ist er auf unserer Darstellung geteilt in zwei Dymorphe! Wir weisen daher nur mit Vorbehalt, wegen der unmittelbaren Beziehung zur Schöpfung des ersten Menschenpaares, darauf hin. Die Teilung des chaotischen Weltstoffes, den der Tetramorph vorstellt, soll ja nach unserer ketzerischen Lehre erst bei der Schöpfung des ersten Menschenpaares (Urdifferenzierung ins männliche und weibliche Prinzip?) durch den himmlischen Geist in Adam gelungen sein. Dieser legendarische

Mythus kann mindestens leicht die oben behandelten astrologischen Mischformen beeinflußt haben — den unteren Vogelkopf in der Vogelsirene! — wie er von dergleichen Vorstellungen eingegeben sein mag. Die planetarische Bedeutung der Sirene in der platonischen Lehre von der Sphärenharmonie ist oben berührt worden. Daß sie auch auf der Decke von Zillis gemeinsam mit dem Capricornus auftritt, ist für uns merkwürdig. In den astrologischen Lehren unserer Ketzer ist er gemeinsam mit der Wage das Geburtsgestirn Christi. (Die Wage hält die himmlische Jungfrau mit den Flügeln, Platos Astraea.) In dem Inquisitionsprozesse v. J. 1327 gegen den Meister Cecco Stabili da Ascoli in Florenz (Cod. Magliab. 459 bei Döll. Dokum. XLV), der ein »häretisches und dummes Buch von sich« (eretico e brutto libretto fatto da lui) »sopra la sfera celeste« sogar in den öffentlichen Schulen verbreitete, wird daraus mitgeteilt: »Weil Christus in seiner Nativität das Zeichen der Wage hatte (und den zehnten Grad von ihr in der Aszendenz), mußte sein Tod gerecht sein und nach der Vorhersagung (mediante la predicazione) und er mußte den Tod sterben, den er starb, und weil Christus im Winkel der Erde (nell' angolo della terra) das Zeichen des Capricornus hatte, mußte er in einem Stalle geboren werden« usw. (bei Döll. II 586 f.) Eigentümlich und ganz konsequent für diese Ideenwelt erscheint es, daß das Glücksgestirn des Weltkaisers (Augustus und nach ihm typisch für den römischen Kaiser, vgl. Piper, Myth. u. Symbolik der christl. Kunst. II 282 f. Eckhel, Doctr. numm. IV 109) für die Geburt des himmlischen Königs Unglück und Erniedrigung bedeuten muß. Auf der Decke von Zillis ist bei der Verkündigung der Engel an die Hirten, in gleicher Größe wie der verkündigende Engel, tatsächlich der Capricornus dargestellt, wie er in einem Winkel am (gradlinig ausgedrückten) Horizonte aufsteigt. (Abgebildet bei Rahn a. a. O. Taf. II Nr. 4.) In Tramin, über der Eva, kann er den Hinweis auf die Erlösung vertreten.

Die fatalistische Ausbeutung durch ungläubige (jüdische und sarazenische) wie ketzerische Astrologie, brachte die ganze Sphäre damals in der Kirche in Mißkredit. Besonders deutlich zeigt sich das an unserer planetarischen Sirene als Vertreterin der platonischen Sphärenharmonie. Ihre zunehmende Verbreitung in jenen ketzerischen Jahrhunderten verdankt sie der Sphärenharmonie. Als Übereinstimmung Platos mit der Bibel (Ps. 19, 1, 5; Hohelied 6, 10 [nach der Übersetzung des Aquila]; Ezechiel 1, 24; Hiob 38, 37 [nach der Vulg.]), Philos (de vita Mos. III, T. II 151, 3) tönender siebenarmiger Planetenleuchter des Himmels (2. Mos. 25, 31 f.), ward die Sphärenharmonie seit den Platonikern des christlichen Altertums (Origenes, Clemens, Synesius, letztere in ihren hierfür besonders einflußreichen Hymnen) mit Begeisterung in der Kirche aufgenommen. Isidor hat sie nach den im Mittelalter geltenden bzw. antiken Autoritäten (Macro-

bius im Sonnium Scipionis, Marcianus Capella, Boethius, Cassiodor) nicht bloß in seiner antiken Enzyklopädie (Orig. III 17), sondern vorgeblich in einer besonderen Schrift (de harmonia et caelesti musica) den Enzyklopädisten des 12. Jh. Anselm von Canterbury, Honorius von Autun, ja selbst noch des 13. Jh. Vincenz von Beauvais ausführlich übermittelt, der aber schon dagegen opponiert. Alanus ab Insulis (12. Jh.) führt die Prudentia auf dem Wege durch die Himmelssphären auch an den Sirenen vorbei, die die Töne hervorbringen. (Anticlaud. IV c. 6—9). Die früher vereinzelte, wohl wegen solcher Ketzereien auffallend schroffe Ablehnung der Sphärenharmonie durch den Kirchenvater Basilius wird aber im 13. Jh. durch Albertus Magnus und Thomas von Aquin (in Job. c. 38) mit einem Male Schuldogma. Die Inthronisierung der Autorität des Aristoteles (de coelo, c. 9 p. 290 sq.) gegen Plato hat wohl auch in diesem Punkte tiefere Beweggründe als die physikalische Frage (der Möglichkeit als Tonerzeugung durch nicht selbst, sondern vermittelst der Sphären bewegte Körper). In der grande Encyclopédie der Zeit, bei Vincenz von Beauvais (Spec. natur. XV c. 32) wird diese bereits mit dem modern physikalischen Grunde abgelehnt, daß im reinen (luftlosen) Äther kein Ton entstehen könne. Wichtiger aber scheint ihr die Gefahr des götzendienerischen Sternenglaubens, der die Sterne zu lebendigen Wesen mache, die an der Gottheit teilhaben. Dies also ist der Grund, daß der, lebhaft gegen den platonischen Sternenglauben (des Timeo) polemisierende Dante (Purg. 30, 92) die Sphärenharmonie »der Musen und Sirenen« durch die Engel begleiten, ja mit deutlicher Spitze durch den Gesang der Seligen im Himmel vergessen werden läßt (Par. 12, 8). Die Sirene ist ihm nur, wie jetzt definitiv in der allgemeinen Vorstellung (Purg. 31, 45), die süßtönende, an sich gräßlich stinkende Verführerin zum »Verliegen«: Purg. 19, 7—33, die »improba Siren desidia« des Horaz.

Die ketzerische Bedeutung des Platonismus reichte in jenem Zeitalter tatsächlich weiter und tiefer, als man annimmt und als selbst Döllinger im Einleitungsbande zu seinen Dokumenten vermuten läßt (S. z. B. a. a. O. I 160 !). Nicht nur, daß die Ketzer ihre manichäische Grundlehre von den zwei feindlichen Prinzipien durch die platonische Auffassung von der Materie stützten [6]), seine Theorie vom Vergessen (und Wiedererinnern) des Urstandes der Idee in dem in die Welt versunkenen und durch sie getrübten mensch-

[6]) Dicunt diabolum creasse hylen, sive primum ordinem mundi; materiam, quam Plato ctiston vocat, unde et ipsi eundem diabolum Caput ctisios apellant etc. Aus der Summa contra Catharos G. Bergomensis (Coll. rer. Occitan. der Pariser Bibl.) in Döllingers Dokumenten XXXV (II 374). Sie begründeten damit ihre Verwerfung des alten Testaments und ihre absolut doketische Anschauung von der (immateriellen) Existenz Christi (ib. p. 375).

lichen Geiste auf ihre Interpretation der biblischen Lehre von den gefallenen und unter die Gewalt des andern Gottes (Satan) geratenen himmlischen Geister übertrugen [7]). Was uns daran unmittelbar interessiert, ist die eigentümliche Gestirndämonologie, die sie aus Platos Lehre von der Heimat der verschiedenen Seelen auf den verschiedenen Gestirnen in die biblische Erzählung vom Sündenfall hinein interpretierten. Lucifer, der Erstgefallene, »verführte nach seiner Rückkehr in die obere Welt die Gestirne des Himmels, d. h. eine große Anzahl Engel, denn sie sind die Gestirne, von denen nach Paulus (1. Kor. 15, 4) eine das andere an Herrlichkeit übertrifft .. . . Die Gestirne des sichtbaren Himmels sind Dämonen, welche nur mit dem dem (unsichtbaren, himmlischen) Geiste Adams geraubten Lichtglanz prangen und Unzucht miteinander treiben, wovon die Ausgießung des Taues auf der Erde herrührt«. (Döll. I 158). Denn Adam ist der unschuldig leidende Mensch der Parabel, der von Jerusalem d. h. aus der oberen Welt hinabstieg und unter Räuber fiel, die ihn auszogen, d. h. unter die Gewalt der bösen Engel, der Geister der Gestirne, der Sonne, des Mondes und der Sterne, welche vorher finster waren, nun aber mit dem Lichte, das sie dem Adam geraubt, leuchteten . . . (vgl. Döll. I 161). Die Schläge, die ihm die Räuber erteilen, sind die Sünden. Halb tot lassen sie ihn liegen. Denn so wird sein Zustand jetzt in der Welt der Materie genannt, der aber doch noch als der anderen Welt sich (im Glauben) erinnernd, nicht ganz tot ist und durch den Samariter (Christus) wiederbelebt wird.

Am weitesten und für uns merkwürdigsten ging in dieser Identifizierung (des Lebenslichts!) der menschlichen Geister mit den Lichtern der Gestirne die Sekte der Melchisedekianer oder Athinganer. Diese durch eine Abschwörungsformel aus dem elften Jahrh. (bei Bandini, Graecae ecclesiae vetera monumenta, Flor. 1762. II 109) noch belegbare alte gnostische Sekte, gehört also (nach Döll. I 31) »auch zu denen, deren Einfluß sich bis nach dem Occident hinüber erstreckte.« Ihren speziell astrologischen Charakter bewährt sie schon darin, daß sie ihren Sohn Gottes, den Melchisedek Abrahams, dessen Verkünder Christus nur war, (nach Epiphanius, Panaria II, 1, haer. 55, Petav. p. 469) von Sonne und Mond (Herakles und Astaroth) abstammen läßt. Sie scheinen zu den hauptsächlichen Fortpflanzern der Mondbeschwörung aus dem Altertum in das Hexenwesen der Neuzeit zu gehören. »Die Geschicke der Menschen, behaupteten sie, seien an die Ge-

7) Sathanas sagt zu den noch der himmlischen Harmonie sich erinnernden Geistern: »Et estis adhuc memores de canticis Sion? Et ipsi respondebunt quod sic; et tum Sathanas dixit eis: Ego ponam vos in terram oblivionis, in qua obliviscemini illa, quae dicebatis et habebatis in Sion; Et tunc fecit eis tunicas, id est corpora de terra oblivionis (der Materie!).« Confessio Joannis Maurini de monte Alionis super crimine haeresis aus den Inquisitionsprotokollen von Languedoc (Cod. Vat. 4030) in Döllingers Dokumenten Nr. VIII (II 201 f.).

stirne geknüpft und *diese in einem Kampf und Antagonismus gegen einander begriffen*, von dessen Ausgang der Erfolg menschlicher Bestrebungen abhänge, so daß, wenn das Gestirn des einen den Stern des andern verdunkele oder auslösche, der erste notwendig stärker und glücklicher werde als der zweite«. (Döll. a. a. O. p. 33.) Hier hätten wir also eine sehr plausible Erklärung für das eigentümliche *dramatische Verhalten* unserer *kämpfenden Gestirnbilder* in Tramin. Und auch ihr angebliches Wiederauftreten in einer byzantinischen Hiobhandschrift eben dieser Zeit (s. ob.) würde sich so hinreichend erklären. Denn das Buch Hiob, das geeignetste unter den biblischen Büchern zur Anknüpfung astrologischer Gedankenreihen und Vorstellungen, gehört zugleich zu den wenigen im Alten Testament, welche diese — es sich entweder (wie auch die Passagier) radikal anpassenden oder wie die meisten anderen ebenso (als Offenbarung des Satan) verwerfenden — Sekten ausnahmslos gelten ließen (vgl. Döll. I 148).

Einen auffallenden Bezug zur alten, manichäischen Gnosis, an dem Döllinger seltsamerweise vorübergeht, zeigen nordfranzösische Neumanichäer des 12. Jh. Es sind die *Eoniten*, angeblich nur so genannt nach ihrem Führer, der »neuen Inkarnation der Gottheit« *Eon* de l'Etoile. In diesem Namen »Eon« vermuten wir mehr, als eine bloße Entstellung (!) des Namens Eudo, gestempelt durch eine nasalierende Aussprache des »Eum« qui venturus est im Exorcismus (Döll. I 102, 103 Anm. 2). Näher liegt es, an den »uranfänglichen Gott der Orphiker« (Zoega, Abhandlungen Nr. V ed. Welcker Gött. 1817) zu denken: den im späten Altertum sogar viel (als löwenköpfiger, schlangenumwundener Mann mit vier Flügeln auf einer Kugel) dargestellten *Aeon*. Diese Gottheit der nie alternden Zeit (χρόνος ἀγήραος) spielte im Lichtreich der alten Manichäer die führende Rolle (s. Baur, Das manichäische Religionsystem s. 18). Sie bedeutet die Weltzeiten (von je 12 000 Jahren), in deren zwölfter sich der Kampf des guten und bösen Prinzips abwickelt. Der jeweilige Aeon vertritt den Vater des Lichts in dieser Welt und bekränzt ihn nachdem seine Zeit abgelaufen. Schon Piper hat (a. a. O. I 2, 393) dies auffallende gnostische Bild der Zeit in seine »Mythologie der christlichen Kunst« aufgenommen, obwohl er ihre Darstellung im christlichen Altertum vermißt. Ihre Beziehung zu byzantinischen Darstellungen der Zeit als gekröntem blumentragenden Jüngling (a. a. O. 396) wagt er vielleicht nur nicht ausdrücklich zu betonen, wohl weil er die Annahme ketzerischer Einflüsse auf mittelalterlichen Bildern für zu gewagt hält. Der Zusatz del 'Etoile bei unserem Eon der Bretagne weist auf eine bestimmte astrale Beziehung dieses Aeon. Sollen wir sie in jener apokalyptischen suchen, die das antihäretische Buch »Suprastella« (s. ob.) eines »Bürgers von Piacenza« (v. J. 1235) dem »liber

haereticorum qui Stellae nomine praetitulatur« entgegenhält: »Durch den Stern wird der Absynthius der Apokalypse (c. 8, 11) figürlich bezeichnet« (Per stellam enim Absynthium dicitur in Apocalypsi figuratum s. Döll. II 52)? Also der bittere Wermutstern des gegenwärtigen Aeon!

Die Decke von Zillis könnte wohl dazu auffordern, ihren vielen Unbegreiflichkeiten systematisch von dieser Seite beizukommen, wenn von ihr ein vollständiges Anschauungsmaterial vorläge, das zugleich authentischer wäre, als die sparsame Auswahl der Rahnschen Zeichnungen. Auf Grund seiner (nur all zu knapp beschreibenden) Übersichtstabelle der aus 9×17 Feldern bestehenden Deckenmalerei wagen wir hier gleichwohl noch einige Hinweise auf Parallelen in unseren astrognostischen und ketzerischen Vorstellungen. Wir gehen aus von zwei Deutungen Rahns, die er selber durch beigesetzte Fragezeichen als fraglich kennzeichnet. Links und rechts von einem Felde (2e der tabellarischen Einteilung), auf dem er die Begrüßung Mariae und Elisabeth sieht, treten je eine weißgekleidete Frau aus dem verhangenen Tore einer getürmten, ummauerten Stadt. Man könnte an Stadtgottheiten denken, wenn die Städte »Nazareth und Juda« (Lukas 1, 26. 39) diese Allegorisierung vertrügen und je mit ihr bedacht worden wären, was ich nicht weiß. Rahn sieht in ihnen Synagoge und Kirche — noch vor ihrer Begründung! Er sieht das Kreuz auf dem Torgiebel der einen, aber die Mondsichel auf dem Kopfe der anderen übersieht er. An Mond und Sonne zu denken, wäre hier unstatthaft, da die an und für sich seltene weibliche Darstellung des Sol in dieser ungermanischen Umgebung nicht anzunehmen ist und einen männlichen Mond voraussetzte (vgl. übrigens die Gleichsetzung von Sol, id est princeps (mundi) und luna id est lex Moysi stellae spiritus sui ministri bei Döll. II 91 Anm.) Aber an die Venus, den Abendstern, in der Renaissancekunst (Salone zu Padua), direkt vertreten durch das Bild der Madonna mit Kind, darf man denken, dessen Konjunktion mit dem Monde zu den auffallendsten Erscheinungen am Himmel gehört. Die Burgen im Hintergrund wären dann die Häuser der beiden Planeten, aus denen sie heraustreten, um der bedeutsamen Begegnung der beiden Mütter zu assistieren. Als Burgen werden die Häuser der Planeten bei den Arabern gedacht (Ideler s. 239); übrigens auch das für unsere Ketzer so wichtige »Pleroma«, die Stätte des höchsten Gottes, was dann nach einer anderen Seite in der Deutung der beiden Frauen führen würde: als Personifikationen der (irdischen und himmlischen?) Weisheit, die uns aber weniger wahrscheinlich dünkt.

Noch einmal tritt eine Beziehung auf einen Planeten an der Decke hervor, insofern zwischen Christi Gefangennahme und Dornenkrönung — die Kreuzigung fehlt! — die für Saturn charakteristische Sense in den Händen eines Mannes auftaucht. Er erscheint aber nach der Über-

sichtstabelle (15 d) mit drei anderen vergesellschaftet, die wie die Häscher Christi »mit Tunika und Schnürstiefeln bekleidet sind und Fackeln und Beile tragen«. Über diesen Szenen: ein aus einem Buche lehrender Mann auf dem Throne, vor ihm ein halbnackter Knabe. Ein Feld mit »willkürlich zusammengestellten alten Fragmenten«. Zwei Felder mit je einem Mann in weißer Tunika und roter Toga unter Tabernakel bzw. Säulenarchitektur.

Auch die zusammenhangslos — ohne Christus — auf einem Felde auftretende Auferweckung des Lazarus — aus einem viereckigen Sarge, den zwei Knaben öffnen — ließe in dieser Umgebung an ihre arabische Bedeutung als Sternbild (des Vierecks im großen Bären (Ideler s. 21) denken. Desgleichen der Hirt mit der Herde (Ideler 410) unter dem Capricornus und die heiligen drei Könige, die (nach Ideler 333) »bei den deutschen Astrognosten« für die 35 Sterne im Gürtel des Orion gelten, auch als Jakobsstab (s. Jak. Grimm, D. Myth.[2] 331). Der Stab, den auf unserer Decke der heil. Joseph auf der Flucht nach Ägypten trägt (5 g, abgebildet auf Taf. III Fig. 3), ist aus (neun) kreisrunden Gebilden zusammengesetzt. Unter den mancherlei biblischen und legendarischen Szenen, die an den christlichen Himmel versetzt worden sind (s. Jak. Grimm a. a. O. 688 ff.), könnte diese mit der Maria und dem »Issa« (der Araber) am frühesten so erhöht worden sein. Denn bereits die libri Carolini (IV c. 21) heben hervor, daß die Flucht nach Ägypten m e i s t auf D e c k e n abgemalt werde.

Gleich Rahn ist die unverhältnismäßige Bevorzugung der Heil. drei Könige auf der Zilliser Decke (16 Felder der Mitte !) aufgefallen. Die heiligen drei Könige haben eine hervorragende liturgische Bedeutung für die Ketzer, die sich mit der astrologischen ihres weisenden Sternes eng berührt. Nur die Vollkommenen unter ihnen (domini qui sunt in via veritatis) durften nämlich das »Vater unser« beten. Für die übrigen (credentes) war es eine Todsünde (quando dicimus Paternoster, mortaliter peccamus). Statt dessen beteten sie: Dominus Deus, qui direxit Reges Melchior etc. . . dirigat me sicut direxit eos . . . (Aus den Protok. von Languedoc. Dokum. II 159). Die Legende, die sich bei ihnen findet, daß der eine König für das Vorrecht, v o r den beiden anderen dem Kinde seine Geschenke darbringen zu dürfen, seine Jugend opfert (a. a. O. 161), könnte auf der Decke angedeutet sein; insofern nur e i n König (gesondert von den beiden andern auf dem hinteren Felde), vor dem Kinde erscheint. Auch den Gegensatz, in den das Ev. Matthäi (2, 3. 12) den jüdischen König Herodes zu den 3 Magi setzt, malt wie der ketzerische Bericht die Zilliser Decke auf 16 Feldern (!) breit aus, indem sie die Könige erst den Herodes besuchen, dann diesen feindliche Maßregeln treffen (6 b. c.), dann einen Engel die Magi warnen (6 d. e.) und sie fern von Herodes zurückführen läßt. Diesen Zug verstärkt die Deckenmalerei durch die frei erfundene (? vielleicht gleichfalls ketzerische) Idee, die christ-

lichen drei Könige durch drei offenbar jüdisch gedachte, mit Messern in der Hand thronende, die auf die angrenzenden Felder mit der Circumcisio und mit Herodes weisen, zu analogisieren.

Zu den antijüdischen Ideen der manichäischen Ketzer gehört die Verwerfung der Taufe, die sich gelegentlich bis zur Anathemisierung des (noch unter dem Gesetze stehenden) Johannes Baptista steigert. Rahn sieht in einem vor einer Strohhütte stehenden bärtigen Manne mit Nimbus (hauptsächlich wegen seines zottigen Gewandes, das er mit zwei gleichcharakterisierten Gestalten auf dem zweitvorhergehenden Felde teilt), Johannes den Täufer, als »letzten der jüdischen Propheten« (s. von Zahns Jahrbücher f. Kunstw. IV 111 f.). (Die Hütten erklären sich vielleicht nach Ebr. 9, 2. 11!) Er trägt eine runde Scheibe in seiner linken Hand und weist mit der rechten auf sie hin. Darauf ist auf rotem Grunde ein weißer Vierfüßler eingezeichnet, der auf der ersten Abbildg. (Mitt. d. Ant. Ges. Taf. II 5) wie ein anlaufendes weißes P f e r d (genau wie von einer antiken karthagischen Münze) aussieht, auf der zweiten (v. Zahns Jahrb. f. K. IV 112 Fig. 1) aber einem L a m m mehr angeähnelt und auch so interpretiert wird. Ist es nun der Johannes des »ecce agnus dei« aus Ev. Joh. 1, 36, so wären die beiden anderen Pelzträger mit Nimbus keine Propheten, sondern die beiden discipuli (μαθηταί) des vorhergehenden Verses, die bei Johannes standen, als er des Lammes Gottes ansichtig wurde. Es sind aber gleichfalls greise Männer, wie er. Als alte Propheten angesehen aber, wird der dritte, der auf das Lamm im B i l d e hinweist, nur J e s a i a s sein können mit seiner Grundstelle über das Lamm 53, 7. Daß wir ihn wirklich dafür ansehen können, dafür spricht das sprießende Reis zu seinen Füßen (auf Rahns Abb. Taf. II 5): Et ascendet sicut virgultum coram eo et sicut radix de terra sitienti Jes. 53, 2.

Wie kommt aber nun Rahn darauf, in den 7+5 »profan gekleideten Männern o h n e Nimben«, die (10 c u. e seiner Übersichtstabelle) das Feld des Lammträgers von beiden Seiten flankieren, »Apostel« zu sehen (v. Zahns Jahrb. IV 111)? Selbst wenn sie das hier ante actum, d. h. v o r dem Auftreten Christi sein könnten, so wäre ihre Teilung in Gruppen von 7 + 5 wenig apostolisch. (Die Gruppierungen in den Evangelien sind: Matth. 10,2 ff. 4 + 6 + 2; Mark. 3, 16 ff. 1 (Petrus) + 2 + 8 + 1 (Judas)). Die Gruppierung 7 + 5 deutet nach der Zahlensymbolik auf eine Spaltung. Eine solche scheint auch in der Haltung zum Ausdruck kommen zu sollen, mit der sie auf den Taufakt im Jordan (auf Feld 10 f.) teils hinweisen, teils nicht und dafür die geöffnete Hand gen Himmel halten (s. unt.). Von dem Taufakt berichtet die Übersichtstabelle leider nur, daß ihm ein »Engel mit Trockentuch« assistiert, nichts über die Darstellung des Täufers. Seine Abwesenheit auf der Zilliser Decke müßte im höchsten Grade auffallen. Man ver-

gleiche einmal die Rolle, die seine Geschichte in den gleichzeitigen Bilderfolgen der Herrad von Landsberg spielt! Sollen nun die 7 + 5 »profanen Männer« die kleinen Propheten sein? Dürfen wir nicht vielleicht in der ganzen Anordnung, wie an andern Stellen der Decke (16 h offenbar eine Ordination) eine hierarchische Anspielung erblicken? In der Tat bestand die Hierarchie der Ketzer aus ein, zwei oder drei Oberen, Heiligen oder Vollkommenen (vgl. Döll. II 98 aus einer Zeugenaussage in Languedoc: »non voluit dicere, si Major est unus, vel duo, vel tres), denen eine Kongregation von Diakonen und Presbytern wohl nach der Zahl der Jünger zur Seite stand (s. ebda.).

Die ketzerische Symbolik der Tunika als Zeichen des menschlichen Leibes, der Inkarnation, kehrt auf der Zilliser Decke wieder. Der darbringende König überreicht seine Gabe (ein Gefäß) dem Christkinde in sein Kleid eingefaßt! Dies Anfassen des Geweihten (heiliger Körper) mit dem eigenen Kleide findet sich auch sonst: an klassischer Stelle in der Pietà Michelangelos in S. Peter (vgl. Monatshefte f. Kunstw. I 822 b). Eine symbolische Erklärung hierfür, wie sie sich hier darbietet (und durchaus in ihr System paßt), ist mir noch nicht begegnet. Der Engel trägt mit einem Kreuz bezeichnet ein Kleidungsstück in der Hand bei der Botschaft der Geburt Christi an die Hirten. Soll man etwas Ähnliches erkennen bei der Verkündigung des Engels an Maria, die Spinnerin (nach dem Protoevangelium Jacobi)? Da wäscht ein Mädchen zu ihren Füßen eifrig ein Kleidungsstück in einem Gefäß (2 h. Abb. bei Rahn, Taf. II Fig. 3). Damit wäre wenigstens eine Erklärung für diesen rätselhaften Zusatz gewonnen, an der Rahn verzweifelt. Es ist die natürliche Wiedergeburt der Seelenwanderungslehre, die den Leib in dieser despektierlich selbstverständlichen Form als Hemd, als Untergewand auffassen lehrte. Doch auch die tierische Wiedergeburt beschäftigte diese Ketzer sehr folgenreich für ihr Verhalten (Vegetarismus, Verbot Tiere zu töten, Schibolet im Krieg gegen die Albigenser!). Den besonderen Wiedergeburtsglauben (vielleicht dadurch im ma. Volksglauben und Liede so lebendig) in bezug auf Pferde wollen wir hier wegen des häufigen Auftretens dieser Tiere für sich allein auf der Zilliser Decke auch wenigstens anmerken. Antikatholisch bzw antikirchlich könnte noch manches gedeutet werden. Das kreisrunde Medaillon findet sich noch einmal (b. 13), diesmal schwarz in der Hand des Teufels, der Christus versucht, mit der weißstrichigen Zeichnung von »Türmen, Pokalen u. dgl.« (Rahn, Gesch. d. bild. K. i. d. Schweiz, Zürich 1873 s. 292), als Inbegriff der Herrlichkeit der Welt. Die Ketzer sahen nun in den Kirchtürmen und Abendmahlskelchen die Hauptzeichen der verweltlichten, prunkenden Kirche. Es wäre ein ebenso feines als starkes Stück von Insinuation, wenn sie dies hier in dieser Form die Maler zum Ausdruck bringen

hießen! Ist es gleichfalls nach diesem Schema aufzufassen, daß gerade bei Christi Einzug in Jerusalem (13 h) Priester mit Rauchfaß und Weihwedel auftreten? Noch etwas verdient angemerkt zu werden Das ist die durchgehende Betonung von Handgesten auf der Zilliser Decke. Am merkwürdigsten erscheint neben dem Gestus des Zeigens der der offen nach oben ausgestreckten Hand. Nun hat die Hand im Glauben und Ritual

fast aller Ketzer eine besondere, nur dem Heiligen verliehene, mystische Kraft. Diese steigert sich in ihrem höchsten Ritus, dem sog Consolamentum (vor dem Tode) zur absolut seelenerlösenden Gewalt, für die die größten asketischen Opfer (der sog »Endura«) gebracht wurden. Ist es nun Zufall, daß Christus im Moment der Gefangennahme durch zwei neben ihm stehende Männer die Hand auf das Haupt gelegt wird, worin eben das Zeichen des Consolamentum bestand?

In die Blütezeit unserer Ketzersekten, die den Kreuzzug des französischen Königs herausforderte, 12.—13. Jh., werden die (im übrigen technisch von einander offenbar abweichenden) Malereien in Tramin und Zillis gewiesen. Es ist zugleich die Bauzeit des sich in seinen plastischen Phantasien mit ihnen berührenden Kreuzgangs am Züricher Großmünster. Der eigentümlich verdeckte Fuß des Lahmen am Teich Bethesda aus Zillis (9c. Taf. IV 1) kehrt sogar dort wieder. Die Kirche S Giacomo bei Tramin wird in einer Urkunde des Bischofs Gerard von Trient 1223 erwähnt (Dahlke im Repert. V 146). Für Zillis zieht Chr. Kind (Dtsch. Blätter 1874, Neue Alpenpost III Nr. 46. 10) die Reformation des Klosters Catzis 1160 als künstlerische Anregung heran, dem (schon 940!) Zillis als Ersatz für sarazenische Verwüstung übergeben worden war. Nach Rahn (v. Zahn IV 116. Gesch. d. b. K. 293) waren es keine einheimischen Künstler, sondern durchreisende — erst entschied er sich für Italiener, dann für Deutsche —, die die Zilliser Decke ausmalten Für letztere sprechen ihm die Tracht, Abwesenheit antiker Reminiszenzen und »die manchmal bis ins zufällige Detail gehende Übereinstimmung mit gleichzeitigen Miniaturen«, insbesondere der Herrad von Landsberg (1175). Die Tracht erkennt er nun selbst früher bei den heiligen Personen als die übliche antike Idealtracht, bei den übrigen als die im 12. Jh. allgemeine. Auf Antikes im Ornament z. B. (Mäander als oberer Abschluß) weist er gleichfalls, in Realien ist es uns möglich gewesen. Detailübereinstimmungen mit dem hortus deliciarum haben wir nach dem uns vorliegenden Vergleichsmaterial eigentlich nur in dem Esel der Flucht nach Ägypten, entdecken können. Doch kann dergl. auf verbreitete Clichés zurückgehen, wie sie bei der Herrad wahrscheinlich und in ihrer Taufe Christi als byzantinisch nachgewiesen sind (Janitschek a. a. O. S. 110). In Zillis weist schon die spezialisierende Feldereinteilung auf dergleichen hin. Durchwegs weichen in Zillis die Körperformen ab ins Gedrungene, Breite, Plumpe, während sie bei der Herrad länglich, schmal, geistig sind. Der ihnen eigene schmachtende devote Zug scheint in Zillis gerade ins Gegenteil verkehrt. Das hastige, gelegentlich Komische der Gebärden merkt Rahn an. In keinem Falle haben wir es hier mehr mit karolingischer Buchkunst zu tun, deren bekannte Eigentümlichkeiten sonst die mittelalterlichen Illustrationen der antiken Sphära charakterisieren (Thiele a. a. O. s. 84 ff.) In Tramin scheint es breite

romanische Flächenkunst. Sarazenische Einflüsse und, wie oben von Anfang wahrscheinlich gemacht ward, byzantinische Vorbilder, haben wohl hier wie in Zillis die seltsamen Bibeldarstellungen und abenteuerlichen Fratzen der »Sphaera barbarica« auswirken helfen. Die damalige Beliebtheit des letzteren Vorwurfs, auch bei so privater Dekoration als die eines Betthimmels, ist uns oben bei der Tochter Wilhelms des Eroberers begegnet. Die stark persönliche und esoterische Note, die darin vorschlägt und jedenfalls zu dieser besonderen Beliebtheit mitwirkte, ins Licht zu setzen, war an ebenso auffallenden, wie dunkeln Vorwürfen unsere Aufgabe.

Daß diese Monstrositäten der ma. Kunst den Frommen verdächtig schienen und mehr als bloß allgemein-weltlichen Anstoß gaben, könnte der große Rügebrief Bernards von Clairvaux vermuten lassen (Migne Bd. 182, p. 885—918 = 526—540, gerichtet an den Abt Guilelmus Sancti-Theodorici (i. e. Saint-Thierry) bei Reims, (»apud Remos«, gegr. 553; an seinem Orte später 1777 das großartige Schloß des Kardinals Talleyrand-Périgord, von dem jetzt nur noch ein Pavillon steht). Er wendet sich in der Form einer Verteidigung (»Apologia«) gegen seine Verdächtigungen als Hetzer der Cistercienser wider die Cluniacenser heftig gegen deren Verweltlichung ganz besonders in Amüsements (»cachinni«), Pracht- und Kunstliebe: ihre Bauwut (intemperantia . . . in construendis aedificiis Cap. VIII. [16]), Freude an kostbarem Gerät (ponuntur dehinc in ecclesis gemmatae, non coronae, [Druckausfall: sed] rotae circumseptae lampadibus etc. Cernimus et pro candelabris arbores quasdam erectas, multo aeris pondere, miro artificis opere fabricatas . . . cap. XII [28]), schönen farbigen Bildern (ostenditur pulcherima forma sancti vel sanctae alicujus et eo creditur sanctior quo coloratior ib.) Für den Schluß aber (cap. XII [29]) verspart er sich eine Philippica gegen unsere Vorwürfe der damaligen Kunst, aus der hervorgeht, daß sie gerade innerhalb der Klöster (in den Zellen oder Bibliotheken?) überaus häufig gewesen sein müssen: »Caeterum in claustris coram legentibus fratribus quid facit illa ridicula monstruositas, mira quaedam deformis formositas, ac formosa deformitas? Quid ibi immundae simiae? quid feri leones? quid monstruosi centauri? quid semihomines? quid maculosae tigrides? quid milites pugnantes? quid venatores tubicinantes? Videas sub uno capite multa corpora et rursus in uno corpore capita multa. Cernitur hinc in quadrupede cauda serpentis, illinc in pisce caput quadrupedis. Ibi bestia praefert equum, capram trahens retro dimidiam; hic cornutum animal equum gestat posterius. Tam multa denique, tamque mira diversarum formarum ubique varietas apparet, ut magis legere libeat in marmoribus quam in codicibus, totumque diem occupare singula ista mirando quam in lege Dei meditando. Proh Deo! si non pudet ineptiarum, cur vel non piget expensarum?« Es

waren also kostbare Marmorskulpturen wohl hauptsächlich an Säulenbasen und Kapitellen. Wir haben hier gleich eine kleine Übersicht hauptsächlich beliebter Motive. Ehe wir eine solche aufstellen könnten, müßte jedoch ein Inventar des heute noch Vorhandenen und Bekannten vorliegen. Innerhalb deutscher Sprachgrenzen kommt meines Wissens zunächst in Betracht: Frauenmünster-Zürich (Kreuzgang); Schloß Tirol bei Meran, Freiburg i. Br., Gnesen, Schottenkloster-Regensburg (Portale). Erst dann ließe sich durch Vergleichung feststellen, was an diesen Bildungen Sach-, was Formmotiv darstellt; was feststehende oder mindestens wiederkehrender Typus, Physiognomie, und was abgeleitete oder frei künstlerische Variation und Arabeske bedeutet. Von all dem ist obiger Hinweis auf augenscheinlich Altes, Urwüchsiges und Zusammenhängendes noch weit entfernt. Möge er zu erneuter Untersuchung dieser Dinge anregen, denen man ja wohl schon früher in gleicher Richtung, wenn auch auf unzulänglichen Wegen (als Zeugen des Mithraskults im 12.—14. Jh.?) beikommen wollte.

Zum Thema der Darstellung des zweiköpfigen Adlers bei den Byzantinern.

Von ΝΙΚΟΣ Α. ΒΕΗΣ, Athen-Berlin.

In einem speziellen Artikel des Professors Dr. Spyridon Lambros über die Darstellung des zweiköpfigen Adlers hat sich nach genauen Untersuchungen der ihm bekannten literarischen Quellen und künstlerischen Denkmäler ergeben, daß bei den Byzantinern diese Darstellung nicht so alt sei, wie allgemein angenommen wird, sondern erst nach der Eroberung Konstantinopels durch die Kreuzfahrer erscheine [1]. Als älteste Beispiele für den Gebrauch des zweiköpfigen Adlers bei den Byzantinern erwähnt Professor Lambros [2] eine Münze des Kaisers von Nikäa Theodor Laskaris [3] — das Zeugnis dieser Münze ist etwas zweifelhaft — und ein Miniaturbild desselben Kaisers, das im Kodex 442 (XIV. Jahrhundert) der Münchener Staatsbibliothek abgebildet ist [4].

Diese Meinung von Lambros über das älteste Vorkommen der Darstellung des zweiköpfigen Adlers entspricht jedoch nicht der Wirklichkeit. Die Darstellung ist in der Tat viel älter als die Epoche des Reiches von Nikäa. Als ältestes Beispiel dieser Darstellung betrachte ich ein Relief des archäologischen Museums von Andros, das, seinem Stil nach zu urteilen, der Zeit Kaiser Justinians zuzuschreiben ist. Aus der gleichen Zeit stammen wohl auch andere Denkmäler mit der Darstellung des doppelköpfigen Adlers in den alten Kirchen der Ägäischen Inseln Paros und Tinos, obwohl diese Denkmäler allgemein als neueren Ursprungs und Nachahmung russischer Vorbilder gelten [5]. Ich möchte hier auf dieselben nicht näher eingehen, da

---

[1]) Sp. P. Lambros, Ὁ δικέφαλος ἀετός τοῦ Βυζαντίου, in der Zeitschrift »Νέος Ἑλληνομνήμων« Bd. VI (1909), S. 433—73, VII (1910) S. 338—41, und VIII (1912) S. 235.

[2]) Ebenso Bd. VI (1909) S. 447 ff.

[3]) Octavii de Strada, De vitis imperatorum et caesarum Romanorum, tam occidentalium quam orientalium. Francfurte 1615, S. 350 — Vgl. Sp. P. Lambros, »Νέος Ἑλληνομνήμων« Bd. VI (1909) S. 447 ff.

[4]) Über die verschiedenen Reproduktionen dieser Bilder siehe Sp. P. Lambros, »Νέος Ἑλληνομνήμων« Bd. VI (1909) S. 449 ff.

[5]) Vgl. Sp. P. Lambros, »Νέος Ἑλληνομνήμων« Bd. VI (1909) S. 468—9.

Herr Dr. J. Bojiazides eine besondere Abhandlung über die Denkmäler des zweiköpfigen Adlers von Andros, Tinos und Paros usw. mit Abbildungen vorbereitet[6]).

Ich möchte jetzt über ein anderes Denkmal sprechen, das, weil es offenbar zwei oder drei Jahrhunderte älter ist als das Reich Nikäa, die vorbesagte Meinung von Professor Lambros als nicht stichhaltig erscheinen läßt. Es ist dies eine in Lamia von Phtiotis gefundene, sehr gut erhaltene und von K. Konstantopulos genau beschriebene Bleibulle, die jetzt im Numismatischen National-Museum zu Athen aufbewahrt wird[7]). Auf der Vorderseite dieser Bleibulle ist ein doppelköpfiger Adler mit ausgebreiteten Flügeln abgebildet, auf dessen Brust sich ein nicht genauer festzustellendes Ding befindet. Auf der Rückseite steht die Inschrift:

. . . — . RA . — . ΑΘΑΡΙω — S CTPAT — . ΓωЄΛΛ — ΑΔΟC
= . . . β(ασιλικῷ) ά [σπ]αθαρίῳ καὶ στρατ[η]γῷ Ἑλλάδος

Die Bleibulle stammt aus dem 9. oder 10. Jahrhundert. So datiert Konstantopulos, der sehr viel Erfahrung über die byzantinische Sigillographie bewies, das Denkmal[8]). Diese Datierung ist meines Erachtens auch sicher. Allerdings ist die genannte Bleibulle des numismatischen National-Museums zu Athen älter als die Epoche des Reiches von Nikäa (XIII. Jahrhundert), d. h. älter als die Zeit, die der Professor Lambros den ältesten byzantinischen Denkmälern mit der Darstellung des zweiköpfigen Adlers zuschreibt. Da die Bleibulle einem στρατηγῷ Ἑλλάδος (d. h. θέματος Ἑλλάδος) gehört und wir keine στρατηγοῦ Ἑλλάδος Bleibulle haben, so stammt dieselbe aus der Zeit, die nach der Eroberung Griechenlands durch die Kreuzritter kommt. Nachdem existierten in den von den Franken eroberten Ländern Griechenlands die sogenannte θεματικοὶ στρατηγοὶ der Byzantiner nicht mehr, wenigstens in der Zeit der fränkischen Eroberung in diesen Ländern.

Außer dieser oben genannten Bleibulle haben wir noch ein anderes Denkmal mit der Darstellung des zweiköpfigen Adlers, welches aus dem XI. Jahrhundert stammt, d. h. älter auch als die Epoche des Reiches von Nikää. Prof. Bury hat neulich eine schöne Abbildung dieses Denkmals mit der beifolgenden Beschreibung publiziert: »Silk Textile of the eleventh century, with the two-headed eagle which became the Imperial Symbol. The stuff formed the shroud of S. Beruardo calvo, of Vich. Fragments of

---

6) Vgl. »Βυζαντίς« Bd. II (1910—11) S. 269.

7) K. M. Konstantopulos, Βυζαντιακὰ μολυβδόβουλλα ἐν τῷ Ἐθνικῷ Νομισματικῷ Μουσείῳ Ἀθηνῶν. In dem Journal International d'Archéologie Numismatique. Bd. V (1902) S. 163, Nr. 47.

8) Ebenso.

the original are in the Archiepiscopal museum at Vich, and in the Kunstgewerbe Museum at Berlin (Nr. 91, 153)« [9]).

In seinem Artikel erwähnt Professor Spyridon Lambros auch noch verschiedene aus der byzantinischen Epoche und der Zeit der türkischen Herrschaft stammende, mit der Darstellung des doppelköpfigen Adlers versehene Denkmäler, welche bei den unterjochten Griechen als heiliges byzantinisches Erbe und zugleich als Symbol der politischen Wiedergeburt sehr beliebt gewesen sind. Zu diesen Aufzeichnungen des Professors Lambros möchte ich folgendes nachtragen:

1. Etwas weiter von dem Städtchen Portaria auf dem Berge Pelion liegt das in der mittelalterlichen Geschichte sehr bekannte Prodromoskloster [10]), das, trotzdem es nach dem 19. Jahrhundert zum größten Teil neu erstanden ist, noch viele byzantinische Denkmäler in sich birgt. An der südöstlichen Seite dieses Klosters sieht man ein schönes Relief mit der Darstellung des zweiköpfigen Adlers in einem besonderen Stil graviert. Meiner Ansicht nach gehört dieses Denkmal der Zeit des 13.—14. Jahrhunderts.

2. In Saloniki sieht man im Hofe des Hauses v. Georgios Petsiras auf dem alten Hippodromion, nicht fern von der Porta Kassandreotiki (Πόρτα τῆς Καλαμαριᾶς), an der östlichen Mauer ein Kapitell, das als Stütze eines Balkens dient, mit der Darstellung des zweiköpfigen Adlers. Das Denkmal ist sehr interessant und stammt aus der Paläologenzeit, was durch drei andere Kapitelle, die mit dem obigen korrespondieren und von denen eines das Monogramm: λΓ/ΠΑ [= Παλαιολόγος] trägt, bewiesen wird [11]). Es ist bekannt, daß viele Denkmäler aus der Zeit der Paläologen zweiköpfige Adler tragen [12]). (Siehe Abbildungen der oben genannten Kapitelle von Saloniki bei P. Papageorgiu [13]).)

3. Auf der Burg von Mytilene, rechts von der porta meridionalis, steht in großer Höhe die Darstellung des zweiköpfigen Adlers [14]). Die weiße Platte, auf welcher der Adler graviert ist, liegt zwischen zwei anderen, von denen die eine das Monogramm: λΓ/ΠΑ [= Παλαιολόγος] trägt, die andere einen

---

9) Gibbon — J. B. Bury, The History of the decline and fall of the Roman Empire. London 1912, S. 134. — Herr Dr. P. Maas hat mich in dankenswerter Weise auf dieses Denkmal hingewiesen.

10) Vgl. Miklosich-Müller, Acta et Diplomata. Vol. IV, S. 330—430.

11) Petros N. Papageorgiu, Unedierte Inschriften von Mytilene. Leipzig 1900, S. 26, Nr. 103.

12) Vgl. Sp. P. Lambros, »Νέος Ἑλληνομνήμων« Bd. VI (1909) S. 451 ff.

13) Petros N. Papageorgiu, Unedierte Inschriften von Mytilene. Taf. VI, Nr. 43.

14) Ebenso S. 11, Nr. 35.

einköpfigen Adler zeigt. Auf der Platte mit der Darstellung des zweiköpfigen Adlers sieht man die zwei Β Β die gewöhnlich in den Wappen der Paläologen sich befinden und auf verschiedene Weise erklärt werden [15]. Die Abbildung dieses Denkmales, das ein anderes als das von Hasluck [16] beschriebene zu sein scheint, hat P. Papageorgiu [17] publiziert.

4a. Auf dem Pergament des aus dem Jahre 1439 stammenden und der Nationalen Bibliothek zu Paris aufbewahrten [18] Dekretes, durch welches der Kaiser Johannes Paläologos dem Florentiner Jagob De Morelliis verschiedene Ehren zubilligt, ist ein Wappen, offenbar das Wappen des genannten Jagob de Morelliis, abgebildet, worauf der byzantinische zweiköpfige Adler zu sehen ist [19].

4b. In dem Dorfe Ano Bolo auf dem Berg Pelion sieht man über dem spiralförmigen Bau der hl. Dreifaltigkeitskirche unter anderen Reliefs aus der byzantinischen Zeit auch einen zweiköpfigen Adler eingemauert. Dieses Denkmal stammt, soviel bekannt ist, aus der Zeit vor der Eroberung Konstantinopels (1453) [20].

5. Auch in der Friedhofskirche des vorgenannten Dorfes Ano Bolo kommt ein Relief mit dem doppelköpfigen Adler vor, das von sehr feiner Kunst zeugt und aus der Zeit vor dem Jahre 1453 der byzantinischen Epoche stammt [21].

6. In Attika, in der Kapelle der heiligen Paraskevi, auf der Besitzung der Familie Pristi liegt nach der Mitteilung des Prof. G. Lambakis ein Stein mit der Darstellung der Hälfte eines zweiköpfigen Adlers. Dieses Denkmal scheint sehr alt zu sein, doch ist nicht erwiesen, ob es sich hier wirklich um die Darstellung eines zweiköpfigen Adlers handelt [22].

7. Auf der ehernen Platte des Grabes von dem in Landulph beerdigten Theodor Paläologos (dieser ist einer der Nachkommen des letzten Kaisers von Byzanz Konstantin Paläologos) sieht man in der oberen

---

15) Vgl. J. Svoronos, Journal International d'Archéologie Numismatique. Bd. II (1899) S. 363 ff.

16) F W Hasluck, Monuments of the Gattelusi. Im The Annual of the British School at Athens. Nr. XV. Session 1908—1909, S. 263 ff. — Vgl. Sp. P. Lambros, »Νέος Ἑλληνομνήμων« Bd. VI (1909) S. 446.

17) Unedierte Inschriften von Mytilene. Tafel V, Nr. 35.

18) Codex Supplement grec 821.

19) Vgl. Sp. P. Lambros, »Νέος Ἑλληνομνήμων«. Bd. IV (1907) S. 188—194. In S. 191 Faksimile des Wappeus.

20) A. Arvanitopullos, Ἀνασκαφαὶ καὶ ἔρευναι ἐν Θεσσαλίᾳ κατὰ τὸ ἔτος 1910 (S. Ab. aus Πρακτικὰ τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας τοῦ ἔτους 1910) Athen 1911, S. 201.

21) Ebenso S. 202.

22) Δελτίον Δ' der christlichen archäologischen Gesellschaft zu Athen. Athen 1904, S. 10.

Seite der Grabinschrift die Darstellung eines zweiköpfigen Adlers, dessen Füße auf zwei Pforten ruhen [23]).

8. In der Andreaskirche von Patras, — früher ein schönes byzantinisches Gebäude, im Jahre 1770 durch die Albanesen fast vollständig zerstört — ist eine Platte mit einer kunstlosen Darstellung des zweiköpfigen Adlers erhalten geblieben. Stephanos Thomopulos, welcher dieses Denkmal beschrieben hat, sucht nachzuweisen, daß die obenerwähnte Darstellung aus der Zeit der Paläologenherrschaft zu Pelponneses stammt [24]), obwohl aus der auf der Platte stehenden Inschrift zu ersehen ist, daß sie einer späteren Zeit angehört. Diese Inschrift lautet:

Ο ΑΠΟϚΟΛΟϹ ΑΝΔΡΕΑϹ ЄΠЄΤΑ ЄΙϹ ΤΑ ΟΥΡΑΝΙΑ ѠϹΑΝ
Ο ΑЄΤΟϹ ЄΙϹ ΤΑ ΥΨΗ ΚΑΙ ΒΛЄΠЄΙ ΚΑ
ΘΑΡΑ ΤΟ ΚΑΛΛΟϹ ΤΟΥ ΘЄΟΥ
ΤΟ ΑΜΗΧΑΝΟΝ

Dieser Text erinnert mich recht an eine Stelle der Akten des Apostels Adreas: »'Ενταῦθα παραγεγονὼς ὁ τοῦ εὐαγγελικοῦ κηρύγματος ὑψηπετὴς καὶ μεγαλόφωνος ἀετὸς τὸν τῆς εὐσεβείας λόγον κατήγγειλε . . . .« [25]). — Siehe ein Bild dieses Denkmals der Andreaskirche von Patras bei Archimandrit Antoninus [26]).

9. In der Paraskevikirche unterhalb der Burg von Geraki zu Lakedämon sieht man auf eingebautem Tuffstein die Darstellung eines zweiköpfigen Adlers. Diese gehört jedoch nicht, wie einige anzunehmen geneigt sind [27]), dem byzantinischen Zeitalter, sondern der Zeit der türkischen Herrschaft an.

10. Über der Türe der Kirche Παναγία Τρουλλωτὴ des Dorfes Θερμῆς von Lesbos sieht man auf weißem Marmor einen zweiköpfigen Adler, auf dessen Brust X(ριστός) N(ι)K(α) geschrieben steht [28]). Das Denkmal ist vielleicht aus dem 16.—18. Jahrhundert.

---

23) S. Zampelios, Ἄσματα δημοτικὰ τῆς Ἑλλάδος. Korfu 1852, S. 581. — D. Bikelas in der Zeitschrift »Πανδώρα«, Heft 241, S. 23 (Vgl. D. Bikelas, Διαλέξεις καὶ ἀναμνήσεις. Athen 1893, S. 430). — Vgl. P. Lambros in der Zeitschrift »Πανδώρα« Bd. XI, Heft 269, S. 98. — Vgl. J. Svoronos, Journal International d'Archéologie Numismatique. Bd. II (1899) S. 365.

24) Stephanos Thomopulos, Χριστιανικαὶ ἐν Πάτραις ἐπιγραφαί. Im Δελτίον τῆς Ἱστορικῆς καὶ Ἐθνολογικῆς Ἑταιρείας τῆς Ἑλλάδος. Bd. I (1883—4) S. 525.

25) Acta Andreae Apostoli cum laudatione contexta edidit Max Bonnet. In Analecta Bollandiana, Bd. XIII (1894) S. 330, V. 3—4.

26) АРХНМАИДРИТА АИТОНИНА, Изъ Румеліи. St. Petersburg 1886. Tafel.

27) Sp. P Lambros, »Νέος Ἑλληνομνήμων« Bd. VI (1909) S. 452.

28) Petros N. Papageorgiu, Unedierte Inschriften von Mytilene. S. 11. Nr. 36, Tafel V. Nr. 36.

11. Auf der Insel Andros sieht man über den Türen und Fenstern der Schlösser zweiköpfige Adler, die ein Wappen halten, eingraviert [29]). Auch in den Kirchen dieser Insel sieht man speziell als Boden-Ornamente viele Reliefs mit zweiköpfigen Adlern [30]), so in der Kirche des Erzengels von Messaria [31]), in der sehenswerten Agiamoni, die zahlreiche ältere und neuere Nachahmungen dieser Darstellung bringt [32]), in der Metamorphosiskirche des Panachrantosklosters (Datum 1757) [33]) und in der Kirche des Klosters der hl. Marina (Datum 1771) [34]).

12. Auch auf der Insel Amorgos begegnet man vielfach der Darstellung des zweiköpfigen Adlers z. B. in der Kirche des Zoodochos Pigi in dem Städtchen Amorgos; auf einem Grabe ist mit anderen Ornamenten ein zweiköpfiger Adler mit der Inschrit »Εν ἔτει 1683 μηνὶ μαρτίῳ...« auf Stein graviert [35]). In der Mitte der Kirche des hl. Georgios, des sogenannten Balsamitis befindet sich auf einem Bogen ein Relief mit der Darstellung des doppelköpfigen Adlers [36]), ebenso auf einer Steinplatte des Grabes des Bischofs Nikodemos Babatenos mit der Inschrift: »1730 αυγουστου Ι τυμβος ενθαδε κητε ο πρωην ελους Νικοδημος«. [37])

13. In der Athanasioskirche zu Kalamata von Messenien, die man für einen Bau des 13. Jahrhunderts hielt, während diese erst nach dem 17. Jahrhundert entstanden ist, befindet sich ein Türgiebel, dessen Spitze mit einem zweiköpfigen Adler unter einem Kreuz geschmückt ist. (Siehe ein Bild dieses Denkmals nach einer Photographie, gezeichnet und herausgegeben von K. Konstantopulos [38]).

14. Am Dom des thessalischen Städtchens Palamas (das eine gewisse Zeit im Besitz der berühmten byzantinischen Familie Palamas war) sieht man ein ummauertes Relief mit der Darstellung eines zweiköpfigen Adlers. Diese stammt vielleicht aus dem 17.—18. Jahrhundert.

---

[29]) Ant. Meliarakis, Ὑπομνήματα περιγραφικὰ τῶν Κυκλάδων νήσων κατὰ μέρος. Ἄνδρος, Κέως. Athen 1880, S. 67.

[30]) Ebenso, S. 90.

[31]) Ebenso, S. 91.

[32]) Ebenso, S. 92—93.

[33]) Ebenso, S. 97.

[34]) Ebenso, S. 103 ff.

[35]) A. Meliarakis, Ἀμοργός. In dem Δελτίον τῆς Ἱστορικῆς καὶ Ἐθνολογικῆς Ἑταιρείας τῆς Ἑλλάδος, Bd. I (1883—4), S. 597.

[36]) Ebenso, S. 604.

[37]) Ebenso, S. 594. — Über den Bischof von Ἕλος Nikodemos Babatenos s. Νίκου Α. Βέη, Ἔκφρασις κώδικος τῆς μητροπόλεως Μονεμβασίας καὶ Καλαμάτας [S. Ab. aus Δελτίον τῆς Ἱστορικῆς καὶ Ἐθνολογικῆς Ἑταιρείας τῆς Ἑλλάδος Bd. VI]. Athen 1903, S. 188.

[38]) K. Konstantopulos im »Βυζαντίς« Bd. I (1909) S. 477 ff.

15. In der Kirche der Familie Latinos zu Zanthe befindet sich ebenfalls ein Relief mit dem zweiköpfigen Adler [39].

16. Bei der Burg von Assos auf Kephalonien steht eine Marienkapelle, die sogenannte Παναγία τοῦ Ἀχαθίστου, welche der Familie Antipa gehört. Auf einer Bodenplatte dieser Kapelle ist das Wappen der vorgenannten Familie und ein zweiköpfiger Adler eingraviert [40].

17. In der Metamorphosiskirche des thessalischen Städtchens Makryniza auf dem Berge Pelion befindet sich eine Steinplatte mit dem gravierten Datum: 1771 und einem Adler, von dem es jedoch nicht sicher ist, ob es ein- oder zweiköpfiger ist [41].

18. Bei dem Orte Λυφόχαστρο, auf dem Berge Pelion ist eine Quelle die Πρῖνος genannt wird. Über derselben ist eine türkische Inschrift mit griechischen Buchstaben und der Darstellung eines zweiköpfigen Adlers und dem Datum 1777 auf Stein graviert [42].

19. Auf einer Steinplatte des dem Erzengelkloster auf der Insel Serifos gehörigen Xenodohion ist ein zweiköpfiger Adler mit dem Datum 1781 [43].

20. Auf der Platte des Grabes von Panagiotis Sotirianos Alexandros Gerontas († 1789), die sich jetzt in dem Epigraphischen Museum zu Athen befindet, sieht man die kunstlose Gravüre eines zweiköpfigen Adlers [44]. Auch die Familie Benizelos zu Athen hat den doppelköpfigen Adler als Wappen gewählt [45].

21. In der Hauptkirche von Kardamyle (Lacedämon), die im 18. Jahrhundert gebaut wurde, sieht man auf einem weißen Steine oberhalb eines angemauerten Fensters eine interessante Darstellung des zweiköpfigen Adlers, deren Abbildung man bei Traquair [46] findet.

22. In dem Meteoronkloster zu Thessalien sieht man ein im Anfange

---

39) K. M. Zesiu, »Σύμμικτα« (S.-Ab. aus der Zeitschrift »Ἀθηνᾶ«) Athen 1892, S. 5,2.

40) Ant. Meliarakis, Γεωγραφία πολιτικὴ νέα καὶ ἀρχαία τοῦ νομοῦ Κεφαλληνίας. Athen 1890, S. 56—7.

41) A. Arvanitopulos, Ἀνασκαφαὶ καὶ ἔρευναι ἐν Θεσσαλίᾳ κατὰ τὸ ἔτος 1910, S. 208.

42) Ebenso, S. 223.

43) T. Evangelides, Ἡ νῆσος Σέριφος καὶ αἱ περὶ αὐτὴν νησίδες. Hermupolis 1909, S. 99.

44) D. Gr. Kampuroglus, Ἱστορία τῶν Ἀθηναίων. Τουρκοκρατία. Bd. II. Athen 1890, S. 201.

45) D. Gr. Kampuroglus, Μνημεῖα τῆς Ἱστορίας τῶν Ἀθηναίων. Athen 1891, S. 304—5.

46) R. Traquair, The churches of Western Mani. Im Annual of the British School at Athens. Nr. XV: Session 1908—1909, Tafeln XVII (Vgl. S. 193, 213).

des 19. Jahrhunderts graviertes Relief mit einer Darstellung des doppelköpfigen Adlers, dessen Darstellung ich bereits publiziert habe [47]).

23. In der Kirche des thessalischen Dorfes Βοϊβόντα (lt. mittelalterlicher Urkunde) bei der Stadt Kalabaka (im Mittelalter Σταγοί) sieht man über dem Haupteingang das Relief eines zweiköpfigen Adlers. Ich nehme an, daß dieses aus dem Beginn des 19. Jahrhunderts stammt.

24. Auch in der Prodromoskirche von Lagada auf der Insel Zanthe ist in der Mitte eines Bogens ein zweiköpfiger Adler mit einer Inschrift graviert, die das Datum 1818 trägt [48]).

25. Auf einem silbernen Reliquienkasten des Klosters Tatarna zu Eurytanien ist ein Basrelief, welches einen zweiköpfigen Adler mit dem Datum 1824 zeigt [49]).

26. In Halmyros zu Thessalien ist auf einer Platte, die in der Fassade der Meierei des sogenannten Ξενιά Klosters eingebaut ist, ein zweiköpfiger Adler eingraviert [50]).

Zum Schlusse sei gesagt, daß ich die Darstellung des zweiköpfigen Adlers außer in den Siegeln verschiedener kirchlicher Personen und Laien auch als Ornamente der Handschriften und Deckel der Bücher aus der Türkenherrschaft gefunden habe. So sind z. B. in der Handschrift Nr. 81 des Klosters Mega Spiläon (17. Jahrhundert) im Anfange der verschiedenen Titel viele große Buchstaben, die einen zweiköpfigen Adler bilden oder mit einer solchen Darstellung geschmückt sind. (F. 30 b, 72 b, 74 b, der Buchstabe O, F. 77 b ein Π, F. 78 b ein Δ, F. 82 a ein T). — Auch in meinem noch im Druck befindlichen Verzeichnisse der Handschriften aus den Meteorenklöstern habe ich viele Hss. notiert, die, besonders auf dem Deckel, mit Ornamenten zweiköpfiger Adler versehen sind.

Zu dem Verzeichnisse der verschiedenen Denkmäler mit der Darstellung des einköpfigen Adlers in dem Artikel des Herrn Prof. Sp. P. Lambros möchte ich hier noch ein sehr interessantes Denkmal erwähnen, das aus W.-Syrien stammt und mit einer Inschrift aus dem 1. Jahrhundert n. Chr. versehen ist. Dieses Denkmal ist von dem Herausgeber Viktor Chapot [51]) wie folgt beschrieben: »Aigle auosté de deux bras humaines; les bras sont levés, les mains ouvertes, les doigtes écartes, la paume en avant. On ne

---

47) Νίκου Α. Βέη, Σύνταγμα ἐπιγραφικῶν μνημείων Μετεώρων καὶ τῆς πέριξ χώρας. In »Βυζαντίς« Bd. I (1909) S. 598, Nr. 67.

48) Daniel Quinn, Τῶν τελευταίων αἰώνων ἐπιγραφαὶ Ζακυνθιακαί. Im Ἁρμονία (Zeitschrift von Athen.) Bd. III (1902) S. 574, Nr. 54.

49) N. Giannopulos, Ἱστορία καὶ ἔγγραφα τῆς μονῆς Ξενιᾶς. Im Δελτίον τῆς Ἱστορικῆς καὶ Ἐθνολογικῆς Ἑταιρείας τῆς Ἑλλάδος. Bd. IV (1892—95) S. 657.

50) Bulletin le Correspondence Hellénique. Bd. XXVI (1902) S. 175.

51) Mitteilung des Richters Dr. S. Pulitzas.

voit pas clairement, s'ils sont attachés aux corps des oiseaux ou indépendants.« (Siehe das Bild des Denkmals von V. Chapot publiziert.)

Nachträglich möchte ich auf einige literarische Quellen, welche obschon sehr wichtig für das fragliche Thema, von dem Prof. Lambros ganz uneingesehen geblieben sind, aufmerksam machen: In einem nämlich aus dem Jahre 1142 stammenden Verzeichnisse, das verschiedene Güter und Geräte eines nicht mehr existierenden Klosters auf dem Berge Athos, des sogenannten Ξυλουργοῦ, liest man »ἕτερα βλαττία[52]) ἔχοντα ἀετοὺς διπλούς«[53]). Die Rede ist hier auf einem Stoff, der auf sich Adler als Zierde, vielleicht gestickt, trug. Ob unter dem Ausdruck διπλοὺς ἀετοὺς zweiköpfige oder einköpfige Adler zu verstehen sind, kann man nicht mit Sicherheit sagen. Meines Erachtens aber ist eher anzunehmen, daß auch diese literarische Quelle auf die Darstellung des zweiköpfigen Adlers sich bezieht. Zu dieser Erklärung führt mich die Bemerkung, daß bis heutzutage in der Umgangssprache an vielen Orten Griechenlands διπλὸς ἀϊτὸς = zweiköpfiger Adler bedeutet. Diesen Volksausdruck habe ich selbst vielmals in den Meteorenklöstern und dem übrigen Thessalien gehört. Es ist noch zu erwähnen, daß es auch ein neugriechisches Volkslied gibt, welches besonders zum Tanze gesungen wird, dessen Anfang lautet:

Διπλὸς ἀϊτὸς καθότανε....

wo man statt διπλὸς ἀϊτός, die Versionen ἕνας ἀϊτὸς, βασιλαϊτὸς [= βασιλικὸς ἀϊτὸς] nach den verschiedenen Orten, hören kann.

Und eine andere noch wichtigere literarische Quelle, wo sogar die Rede ausdrücklich vom zweiköpfigen Adler ist, hat Prof. Spyridon Lambros ganz übersehen: nämlich eine von Stavraki Aristarchi veröffentlichte alte griechische Übersetzung der XI. Novelle von Justinianus über die Privilegien des Erzbistums von Achrida, welche Übersetzung voll von willkürlichen Einschaltungen und Fälschungen ist. Nun liest man in dieser Übersetzung und sogar in dem gefälschten Teile derselben folgendes: »Ἐπὶ τούτοις δὲ πᾶσιν ὁρίζομεν, δίδοντές σοι ἄδειαν χρῆσθαι σφραγῖδι, ὅν τινα τρόπον τὰ νῦν περιγράφεταί σοι· δῆλον ὅτι σκοῦδον κεχωρισμένον ἐν ἑπτὰ μέρεσιν, ἤτοι τὸ ἐν μέσῳ σκοῦδον χρυσόν, καὶ ἐν αὐτῷ ἔχων τὸν δικέφαλον μέλανα

---

52) Über das Wort s. Du Cange, Glossarium ad scriptores mediae et infimae Graecitatis. — Vgl. die Bemerkungen von Du Cange zur Alexias (Ausgabe von Paris S. 275, von Venedig S. 45) und Joan Jac. Reiskii zum Buch De Ceremoniis in Migne Patrologia Graeca, Bd. CXII, S. 148, 870.

53) Acta. praesertim Graeca, Rossici in monte Athos monasterii — АКТЫ РУССКАГО НА СВЯТОМЪ АѲОНѢ МОНАСТЫРЯ СВ. ВЕЛИКОМУЧЕНКА И ЦѢЛИТЕЛЯ ПАНТЕЛЕИМОНА. Kiev 1873, S. 52.

54) Nach diesen Belegen ist die Darstellung des zweiköpfigen Adlers nicht absolut fremd in dem Schatz der neugriechischen Volkspoesie, wie Prof. Spyridon P. Lambros (Νέος Ἑλληνομνήμων Bd. VI, 1909, S. 465—6) behauptet.

ἀετόν, σημαίνοντα τὸ βασιλικὸν ἔμβλημα, στεφανωμένον ταῖς δυσὶ κεφαλαῖς αὐτοῦ μετὰ πορφυροῦ βασιλικοῦ διαδήματος· τὰ δὲ ἐνώτερα δύο μέρη, ἐν τῷ δεξιῷ, ὅπερ σημαίνει τὸ κράτος τῆς ἀμφοτέρας Δακίας, ἐρυθρὸν καὶ ἐν αὐτῷ πύργον· ἐν τῷ ἀριστερῷ πεδίον κυάνειον, καὶ ἐν αὐτῷ χρυσὸς διπλὸς σταυρὸς σημαίνων τὴν δευτέραν Πανοννίαν, καὶ αὖθις ἐν τῷ δεξιῷ μέρει πεδίον κυάνειον, καὶ ἐν αὐτῷ βάρεις τρεῖς ἑκατέρωθεν λευκάς, ἡ δὲ μεσαία χρυσῆ, σημαινούσας τὴν ἀνωτέρω Ἀλβανίαν· καὶ ἔτι ἐν τῷ ἀριστερῷ, πεδίον ἐρυθρόν, καὶ ἐν αὐτῷ σχῆμα αἰγός, σημαῖνον τὴν Μακεδονίαν· καὶ πάλιν ἐν τῷ δεξιῷ μέρει, πεδίον λευκὸν ἔχον λέοντα, σημαίνοντα τὴν Ἤπειρον· ἔν τε τῷ ἀριστερῷ, πεδίον πράσινον, καὶ ἐν αὐτῷ χεῖρες δύο βαστάζουσαι χρυσοῦν στέμμα μετὰ μαργαριταρίων ἑπτά, σημαίνουσαι τὴν Θετταλίαν. Ἐπὶ πάντων δὲ σταυρὸν τρίμορφον, ἐν μὲν τῷ δεξιῷ μέρει ῥομφαία, σημαίνουσα τὸ κράτος καὶ πᾶσαν κοσμικὴν πολιτικὴν ἐξουσίαν· ἐν δὲ τῷ ἀριστερῷ ἡ ποιμαντορικὴ ῥάβδος σημαίνουσα τὴν ἐκκλησιαστικὴν ἐξουσίαν· ὁ δὲ σταυρὸς περικαλύπτεται μετὰ κραντορικοῦ διαδήματος, καὶ ἐπ' αὐτῷ πέτασσος κόκκινος σὺν κροσσωτοῖς χρυσοῖς, ᾧπερ ἐπικαλύπτεταί σου ἡ κεφαλή, ἐπερχόμενος παρρησιαστικῶς ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ [55].« Nach dem Herausgeber Stavraki Aristarchis [56]) ist diese alte Übersetzung der XI. Novelle von Justinianus ein Werk des XIII. Jahrhunderts, meines Erachtens aber des XIV.—XV.; in jedem Falle gehört diese Übersetzung einer Zeit vor der Eroberung Konstantinopels durch die Türken an. Man darf sie daher unter den seltenen byzantinisch-literarischen Quellen, die sich auf die Darstellung des zweiköpfigen Adlers beziehen, rechnen.

---

55) ИЗВѢСТІЯ РУССКАГО АРХЕОЛОГИЧЕСКАГО ИНСТИТУТА ВЪ КОНСТАНТИНОПОЛѢ Bd. VI (1900—1901). Heft 2—3, S. 237—252.

56) Ebenda S. 250.

Der Codex Bruchsal 1 auf seine Herkunft untersucht.

Von Benefiziat Dr. **Siebert,** Kuppenheim (Baden).

Das Evangeliar, das unter diesem Namen auf der Hof- und Landesbibliothek zu Karlsruhe aufbewahrt wird, hat seit drei Jahrzehnten das lebhafteste Interesse der Kunsthistoriker wachgehalten, ohne daß es aber bis jetzt gelungen wäre, die Prachthandschrift näher zu bestimmen. Springer und Lübke, Woltmann-Wörmann und Janitschek nehmen sie zusammen mit dem Psalter des Landgrafen Hermann als Repräsentanten jener ganzen Periode [1]). Haseloff hat sie in seiner Arbeit über die thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts fleißig beigezogen [2]) und vor wenigen Jahren wurde in einer Dissertation [3]) die Handschrift stilkritisch untersucht, aber ein sicheres Resultat war auch dabei nicht herausgekommen. Nun ist es mir gelungen, gelegentlich einer Arbeit über die alte Liturgie im Speyrer Dom auch einen Anhaltspunkt zur sicheren Bestimmung des Codex Bruchsalensis zu gewinnen und damit die alte Streitfrage wohl endgültig zu lösen.

Schon vor Jahren, als ich noch an der Stiftskirche in Bruchsal amtierte, habe ich die Handschrift überprüft, die durch ihren Namen mein Interesse geweckt hatte. Ich hielt sie für ein Erbstück aus dem alten Ritterstift Odenheim, das im Jahre 1507 in die Bruchsaler Stiftskirche transferiert worden war und bei der Säkularisation seine Bestände nach Karlsruhe abgegeben hatte [4]). Sichere Beweispunkte für diese Annahme konnte ich aber nicht finden. Doch war eine Zurechnung des Evangeliars zur alten fürstbischöflich-speyerischen Bibliothek, die ehedem auch in Bruchsal sich befand, ganz ausgeschlossen, da es unbedingt das ex libris des Fürstbischofs August von Limburg-Styrum hätte aufweisen müssen, das heute noch sämtliche

---

[1]) Springer, Handbuch, 7. Aufl. Leipzig 1904, Bd. 2, 222. Lübke, Gesch. d. deutschen Kunst, Stuttgart 1890, S. 295. Woltmann-Woermann, Gesch. der Malerei, Leipzig 1879, Bd. 1, 275. Janitschek, Gesch. der deutschen Malerei, Berlin 1890, 136.

[2]) Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 9, Straßburg 1897.

[3]) E. Cohn, Über den Codex Bruchsal 1 der Karlsr. Hof- und Landesbibl. und eine ihm verwandte Handschrift. Karlsruhe 1907.

[4]) Vgl. Remling, Gesch. der Bischöfe v. Speyer, Bd. 2, Mainz 1854, 225.

aus der bischöflichen Bibliothek stammenden Werke zeigen [5]). Als ich nun im verflossenen Jahre das registrum camerariorum des Speyrer Domes (15. Jahrhundert) [6]) für die Drucklegung bearbeitete, ergab sich zugleich auch eine Spur zur sicheren Bestimmung des Codex Bruchsalensis, die in ihrem Verfolg zu einem sicheren Resultate führte. Das registrum enthält nämlich für die Prozession, die an den Hochfesten wie Weihnachten, Ostern, Pfingsten, Mariä Himmelfahrt und Kirchweih im Kreuzgang des Domes abgehalten wurde, die regelmäßige Anweisung: »der Episteler soll das silbern buch dragen, das vbergult ist.« Diese Angabe weckte in mir lebhaft die Vorstellung des Codex Bruchsalensis, dessen Deckel mit Silber belegt und vergoldet ist, und ich vermutete, er könnte identisch sein mit dem im registrum genannten Buche. Ein Dominventar aus dem 18. Jahrhundert bestätigte wenigstens teilweise die Richtigkeit dieser Vermutung. In seiner Sitzung vom 20. Jänner 1781 hatte das Domkapitel zu Speyer den Auftrag zur Fertigung eines Dominventars gegeben und nach Jahresfrist, am 17. Jänner 1782, vorgelegt erhalten [7]). In diesem Inventar ist unter den beim Gottesdienst nicht mehr gebrauchten, aber ihrer Kostbarkeit halber zum Domschatz gerechneten Beständen unter Nr. 23 verzeichnet: »Ein altes, auf Pergament geschriebenes Evangelienbuch mit beigefügten mysteriis evangelii in Figuren, dessen vorderes Blatt in der Mitte Christum den Herrn von Silber und vergoldet, oben in einem viereckigen Blatt agnum dei, unten aber in gleicher Figur einen Geistlichen cum inscription: Conradus custos vorgestellet, so rings herum mit farbigen Steinen besetzt ist.« Diese Angaben treffen nun so genau beim Codex Bruchsalensis zu, daß kein Zweifel bleibt, das im Dominventar beschriebene Evangelienbuch ist identisch mit dem Codex Bruchsalensis, der also ehedem zum Speyrer Dom gehörte.

Die aus dieser Feststellung folgende Frage: Wie kam das Evangeliar nach Karlsruhe und zu seinem Namen, war aus der Geschichte des Speyrer Domkapitels leicht zu beantworten. Im November 1793 hatte das Kapitel mit dem gesamten Domschatz vor den andringenden Franzosen sich über den Rhein geflüchtet und in der bischöflichen Residenz Bruchsal sich niedergelassen [8]). Im v. Rollingenschen Hause, das vor dem Schloßbau [9]) schon

[5]) Die Bibliotheken zu Karlsruhe, Heidelberg und Freiburg teilten sich in die Bestände.

[6]) Manuskriptband des Generallandesarchivs Karlsruhe. Die Drucklegung hat gütigst für den Historischen Verein der Pfalz Herr Kreisarchivar Dr. Oberseider zugesagt.

[7]) Protocolla Capituli Spirensis der Jahre 1781 und 1782, Generallandesarchiv Karlsruhe.

[8]) Remling S. 786.

[9]) Über das Bruchsaler Schloß vgl. jetzt die von Oberbauinspektor Dr. Hirsch im Auftrag der Großh. Regierung herausgegebene Monographie, Karlsruhe 1910.

den Fürstbischöfen Wohnung geboten hatte, hielt das Kapitel seine Sitzungen und verwahrte hier auch seine Pretiosen bis zur Säkularisation. Als diese hereinbrach, beschlagnahmten die Kommissäre des Kurfürsten Karl Friedrich die Wertschaften des Kapitels zugunsten der badischen Regierung. Von dieser wurde dann unser Evangeliar mit noch anderen liturgischen Büchern[10]) der Hof- und Landesbibliothek überwiesen und hier seiner nächsten Herkunft nach Codex Bruchsalensis genannt.

Man könnte nun noch zu allem hin die Frage stellen, ob das Evangeliar auch alter Besitz des Speyrer Domes war und wirklich identisch ist mit dem im registrum camerariorum genannten. Die Frage muß bei Berücksichtigung der geschichtlichen Verhältnisse unbedingt bejaht werden. Ein späterer Ankauf aus literarischem oder antiquarischem Interesse ist bei der schwierigen Lage des Speyrer Kapitels seit Ausbruch der Reformation völlig ausgeschlossen. Im ganzen 16. und 17. Jahrhundert hatten Bistum und Kapitel zu Speyer so schwer unter den andauernden Kriegswirren zu leiden, daß geradezu ihr Bestand in Frage gestellt war. Als mit Beginn des 18. Jahrhunderts am Rhein ruhigere Zeiten anbrachen, da lag der Kaiserdom in Trümmern und sein Kapitel war zerstreut. Die dringenden Forderungen für die Existenznotwendigkeiten verboten dem Kapitel jegliche freihändige Ausgabe. Es ist auch in den Kapitelsprotokollen dieser Jahrzehnte kein Anzeichen irgendwelcher literarischer Interessen im Domkapitel zu finden. Der Codex Bruchsalensis muß demnach als Erbstück aus der mittelalterlichen Blütezeit des Domes und als identisch sowohl mit dem im registrum camerariorum des 15. Jahrhunderts wie im Dominventar des 18. Jahrhunderts genannten Evangeliar betrachtet werden.

Mit dieser Feststellung dürfte auch die richtige Erklärung gegeben sein für die Figur, die auf der unteren Randleiste des Deckels angebracht ist und die Aufschrift Cvnrad Cstos trägt, was wohl sicher als Conrad Kustos zu lesen ist. Man hat bisher immer angenommen, es sei die Figur eines Mönches. Aber diese Erklärung verbietet sich schon durch die Beischrift, denn das Kloster kennt diese Würde des Kustos nicht, sie ist nur heimisch in den Dom- und Stiftskapiteln. Die Figur kann nur die eines Kanonikers in Chorkappe sein, der in seinem Kapitel die Dignität des Kustos bekleidete. Nun hatte der Speyrer Dom in der Reihe seiner Kustoden nur einen Conrad, nämlich Conrad von Frauenberg, der von 1399—1401 zugleich Generalvikar des Bischofs Rhaban v. Helmstadt war und 1425 gestorben ist, wie das Necrologium novum des Domes meldet: A. Dom. 1425 die Omnium Sanctorum obiit honorabilis dominus Cunradus de Frawenberg, custos et canonicus

[10]) Hierzu gehört auch ein Evangeliar mit Elfenbeinrelief, das ich nach Reichenau verweise.

huius ecclesiae«[11]). Sonach wäre die Figur auf der Randleiste des Deckels das Bild des Conrad v. Frauenberg, der wohl als Donator des reichen Deckelschmuckes oder gar der ganzen Handschrift anzusehen ist, wie er ja auch andere reiche Vermächtnisse dem Dome zugewendet hat.

Nachdem die Zugehörigkeit unseres Evangeliars zum Speyrer Dom erwiesen ist, bleibt aber immer noch die Frage: wo ist der Künstler zu suchen, der die Prachthandschrift geschrieben und ausgeschmückt hat? Die Handschrift selber trägt keinerlei Vermerk, der auf den Ursprungsort schließen ließe. Speyer scheidet von vornherein aus, da es nie ein Kloster von irgendwelcher Bedeutung in seinen Mauern hatte. Die stilkritische Untersuchung aber ist nur hinsichtlich der Entstehungszeit zu einem Resultat gelangt, indem die Zeit um 1200 angenommen wird[12]). Für den Ort der Entstehung verweist man an den Oberrhein. So bleibt nur mehr der eine Weg, aus dem Inhalt der Handschrift den Ursprungsort zu suchen. Ihr Inhalt aber ist bis jetzt immer falsch bestimmt worden. Das Verschulden liegt an der fehlerhaften Beschreibung der Handschrift durch Ehrensberger, der in dem Katalog der liturgischen Handschriften der Karlsruher Bibliothek[13]) den Inhalt unseres Evangeliars in drei Abschnitte gliedert und Hochfeste des Herrn, Hochfeste der Heiligen und ein Commune Sanctorum unterscheidet. Diese Inhaltsangabe trifft nicht zu, sondern der Inhalt ist geordnet nach dem Verlauf des Kirchenjahres. Angefangen von der Vigil des Weihnachtsfestes (24. Dezember) bis wiederum zum Feste des Apostels Thomas (21. Dezember) folgen sich Evangelien für die Hochfeste, für einzelne Sonntage und für Heiligenfeste ohne bestimmte Einordnung nach dem Rang des Festes. Nachgetragen ist Conversio sancti Pauli. Von den Heiligenfesten sind, abgesehen von den Marientagen, folgende aufgenommen:

Stephanus, Johannes Ev., Innocentes, Benedictus, Philippus et Jakobus, Johannes Bapt., Petrus et Paulus, Commemoratio Pauli, Maria Magdalena, Jakobus Major, Vincula Petri, Ciriacus, Laurentius, Bartholomaeus, Decollatio Johannis Bapt., Matthaeus, Michael Archang., Gallus, Lucas, undecim milia virgines, Symon et Juda, Omnium Sanctorum, Martinus ep., Andreas, Nicholaus, Thomas, Conversio Pauli.

---

[11]) Die Notiz bei Remling 11, Anm. ist unvollständig und ungenau. Der Eintrag im Necrologium novum über Conrad lautet vielmehr vollständig: obiit C. de Fr...... in cuius anniversario dantur 6 ℔ cum dimidia hln usual. de anno gratiae suae, medietas ad vigil. et reliqua pars in missa animarum. Item legavit 2 ℔ hln ad commemorationem patrum, pro se et sorore sua Margaretha de Frawenberg, religiosa, pro quibus dedit viginti quatuor florenos anno (14)24. Necrol. novum, tom. II, 247. Generallandesarchiv Karlsruhe.

[12]) Woltmann-Woermann S. 275 um 1170, Goldschmidt in seinen Beiträgen zur Gesch. der sächsischen Plastik um 1200 (Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsamml. Bd. 12, 236. Berlin 1900).

[13]) Bibliotheca liturgica manuscripta, Karlsruhe 1889, 42.

In dieser Heiligenreihe sind nur auffällig die undecim milia virgines mit Ciriacus und wiederum Benedictus und Gallus, alle anderen Namen gehören Heiligen, deren Feste als gebotene Feiertage galten oder deren Verehrung im mittelalterlichen Deutschland allgemein war. Die Aufnahme der 11000 Jungfrauen und St. Ciriaks läßt sich auch ohne Betonung lokalen Charakters leicht erklären, wenn man die Entstehungszeit der Handschrift berücksichtigt. Um 1200 war die Verehrung der Kölner Jungfrauen und ihres Papstbegleiters geradezu modern, denn die Grabungen auf dem Kölner Ager Ursulanus seit 1155 und die Erhebung der Gebeine hatten um die Wende zum 13. Jahrhundert den Kölner Lokalheiligen eine so große Popularität verschafft [14]), daß ihre Aufnahme in einen Heiligenkatalog von nur hochverehrten Namen kein Befremden erregt. Anders liegt die Sache mit St. Benedictus und Gallus. Wenn auch St. Benedikt in Brevier und Missale der ganzen abendländischen Kirche gefeiert wurde, so gehörte er doch außerhalb der monastischen Kreise nicht zu den Heiligen von Rang, und noch weniger St. Gallus, dessen Feier durchaus nur lokalen Charakter hatte. Wenn nun beide Namen in unserem Evangeliar zusammengestellt sind mit Heiligen von hervorragender Bedeutung, so ist das ein Fingerzeig, daß der Heiligenkatalog unseres Evangeliars in einem Kloster gefertigt wurde, dem St. Benedikt und St. Gallus zugleich Heilige ersten Ranges waren und das kann nur zutreffen beim Kloster St. Gallen. Damit wäre das Resultat der Untersuchung unseres Evangeliars durch die Kunsthistoriker, die es dem Oberrhein zuweisen, bestätigt und genauer präzisiert und der Codex Bruchsalensis als Produkt der Nachblüte der St. Galler Buchmalerei anzusprechen [15]).

Nachdem oben der bisher fälschlich weitertradierte Inhalt der Handschrift berichtigt worden ist, möge hier auch noch eine Richtigstellung der Ausstattung folgen, da der letzte Bearbeiter der Handschrift sich die gröbsten Irrtümer und Unterlassungen zuschulden kommen ließ [16]). Vor allem hat er die geschnittenen Steine des Deckelschmuckes völlig übersehen, die ihrer Arbeit nach sicher aus klassischer Zeit stammen. Eine der Gemmen hat nach meiner Auffassung als Schnitt einen thronenden Juppiter, eine zweite den geflügelten Merkur und die dritte zeigt einen Opferdreifuß, darüber Vogel mit Zweig im Schnabel und seitwärts einen Köcher und Bogen. Die Gemmen wie die anderen Ziersteine können aus dem Speyrer Domschatz stammen, von dem ein Inventar aus den Jahren 1051—1056 [17]) meldet,

[14]) Bolland. Octob. IX, 240—251.

[15]) Vgl. zu dieser Nachblüte: Weidmann, Gesch. der Bibliothek St. Gallen, 1841 S. 32 ff.

[16]) E. Cohn, S. 12 ff.

[17]) Aus der Zeit des Bischofs Arnolphus, in Anonymi series abbatum monasterii Weissenburgensis, herausgeg. von Schannat, Vindemiae Liter., collectio prima, Lipsiae 1723, p. 9.

daß er »gemmae aliquot et fragmina aurea et argentea« besessen habe. Da der Deckel der Handschrift nach meinem Dafürhalten einer späteren Zeit angehört als die Handschrift, so mögen bei seiner Anfertigung, vielleicht in Speyer, die Steine des Domschatzes vom Kustoden beigesteuert worden sein.

Bei der Erklärung des Bilderschmuckes vermißt man die Kenntnis der mittelalterlichen Symbolik. So erklärt Cohn das Bild der Porta clausa zum Feste Mariae Verkündigung als Allegorie auf die unbefleckte Empfängnis, eine Erklärung, die an sich schon und in Berücksichtigung der mittelalterlichen Theologie absolut ausgeschlossen ist. Die Vision des Propheten Ezechiel Kap. 44, 2 von der Porta clausa geht auf die jungfräuliche Geburt des Heilandes! Beim Abendmahlsbild wird erklärt, dem Judas fahre ein schwarzes Teufelchen aus dem Mund, während bei genauerem Zusehen leicht ersichtlich ist, daß die Fahrtrichtung des Teufelchens gerade umgekehrt ist, der Teufel fährt in den Judas als Illustration zu Johannes 13, 27: da fuhr der Satan in ihn. Beim Pfingstwunder nennt Cohn den Apostel Paulus schon anwesend und verdrängt damit Jakobus Major von seinem Platze. In der Initialzierde zum Allerheiligenfeste findet er gar eine Darstellung der Bergpredigt, läßt Christus auf einem Hügel sitzen und scheidet zur Rechten die Laien, zur Linken aber die Kleriker (sic!). Dabei ist es eine Darstellung des Heilandes als rex Sanctorum! Der Herr thront auf Wolken, zu seiner Rechten stehen die Apostel, zur Linken aber Papst, Kaiser und Bischof.

Auch die Initialzierde zum Feste des Apostels Andreas ist falsch erklärt, wenn sie Cohn als Bild des reichen Fischzuges auffaßt. Beim reichen Fischfang Petri saß der Herr im Schifflein, das Bild unseres Evangeliars zeigt ihn aber am Ufer stehend. Es ist demnach die Illustration der Berufung des Simon und des Andreas zum Apostolate mit dem Herrenworte: venite post me, faciam vos piscatores hominum. Matth. 4, 18.

St. Nikolaus trägt auch keine weiße Stola mit Kreuzen, noch hat er ein rotes Cingulum. Dagegen trägt er ein Pallium und eine rote Stola!

Die Initialzierde zum Michaelsfeste wußte Cohn sich nicht zu erklären. Und doch ist es eine sehr schöne Darstellung des aus der Liturgie der Totenmesse bekannten signifer sanctus Michael, der den Menschen vor dem Satan rettet, der jenen am Fuße zu erhaschen sucht.

Andere kleinere Ausstellungen, die sich noch machen ließen, seien hier übergangen. Immerhin legt die bisherige nicht entsprechende Behandlung des für die Kunstgeschichte, speziell Buchmalerei, so wertvollen Codex Bruchsalensis den Wunsch nahe, er möge einmal in einer den heutigen wissenschaftlichen Forderungen genügenden Edition neu bearbeitet werden. Vielleicht entschließt sich auch die Großherzogliche Regierung für eine solche Arbeit die nötigen Mittel zur Verfügung zu stellen.

Buffalmacco- und Traini-Fragen.

Von J. Kurzwelly.

Einige Randbemerkungen zu Pèleo Baccis Buffalmacco-Publikation.

In seinem im Januarheft des römischen »Bollettino d'Arte« von 1911 veröffentlichten Berichte über die von ihm selbst angeregte und mit so glänzendem Erfolge durchgeführte Wiederaufdeckung der Freskenreste der einstigen Familienkapelle der Giochi und Bastari in der Badia-Kirche zu Florenz sowie über die als jedenfalls urkundensicher begründet anzusehende Zuweisung dieser Fresken an Buffalmacco in Vasaris zweiter Viten-Ausgabe von 1568 hat Pèleo Bacci unter anderen dankenswerten Feststellungen zur Biographie Buffalmaccos auch den nunmehr endlich zur Wiederbeglaubigung der Vasarischen Buffalmacco-Lebensdaten zurückführenden Nachweis dafür erbracht, daß die seit Baldinucci und Gualandi in deren noch dazu unexakter Lesart von allen neueren Autoren für authentisch hingenommene Eintragung Buffalmaccos in das erste Mitgliederverzeichnis der Florentiner St. Lukalsgilde in der Tat als eine Fälschung des 16. Jahrhunderts zu betrachten ist.

Dieses in Gualandis »Memorie inedite« (VI 176 ff) abgedruckte, alphabetisch angeordnete Künstlernamen verzeichnis, das der jetzt im Florentiner Staatsarchiv aufbewahrten Pergamenthandschrift der »Capitolit et ordinamenti[1]) für die unter Loslösung der Florentiner Künstlerschaft von der

[1]) Zuerst publiziert von Baldinucci (Notizie etc., Ausg. Ranalli I, 237 ff.), der — im Gegensatze zur neueren, auf 1339 lautenden Deutung Gayes (Carteggio, Bd. II, S. 32 ff.) — die schon zu seiner Zeit durch einen Ätzfleck halb zerstörte Zeitangabe zur Abfassung des ältesten Teiles der »Capitoli et ordinamenti« der Compagnia di San Luca — »et fu trovata et cominciata nelli anni Domini ..... XXXVIIII a dì XVII d'ottobre« — auf 1349 deutete, und zwar vermutlich mit Recht, da ja die Jahresangabe zu den ältesten Künstlernamen-Eintragungen des angehängten alphabetischen Mitgliederverzeichnisses ursprünglich durchgängig MCCCL lautete und erst von verschiedenen späteren Händen bei einzelnen Künstlernamen auf frühere Jahreszahlen herabgemindert oder auf spätere aufgehöht wurde (in der Regel wohl auf das Todesjahr des betreffenden Künstlers, worauf namentlich das den betreffenden Künstlernamen vorangesetzte † schließen läßt). Außerdem enthält die Pergamenthandschrift des Florentiner Staatsarchivs noch mehrere zwischen letzteres Mitgliederverzeichnis und jene ältesten »Capitoli et ordinamenti« von 1349 eingeschobene spätere Ordinamenti-Nachträge (datiert 1386 und 1404).

alten Compagnia dei medici e speziali wohl 1349 gegründete Compagnia di San Luca angehängt ist, enthielt nämlich auf Zeile 13 der Rubrik B laut Feststellung P. Baccis ursprünglich die deutlich den Schriftcharakter des 14. Jahrhunderts aufweisende Eintragung

Bonanno Cristofani .... MCCCL,

die dann erst durch Korrekturen und Zusätze im Schriftstile des 16. Jahrhunderts abgeändert wurde in

Bonamjco Cristofani do Buffalmacco ... MCCCXLI. [2])

Diese absolut willkürliche Eintragsänderung würde also augenscheinlich auf einen Buffalmacco-Forscher des 16. Jahrhunderts zurückzuführen sein, der — in der Annahme, daß der in den Novellenbüchern Boccaccios und Sacchettis so häufig erwähnte und von letzterem wie auch von Lorenzo Ghiberti (im zweiten seiner »Commentarj«) so hoch gerühmte, im 16. Jahrhundert noch durch mancherlei mehr oder minder wohlerhaltene Malwerke so sicher beglaubigte Florentiner Meister doch jedenfalls als Mitglied der Florentiner Malergilde nachweisbar sein müsse — anstatt in der Matrikel der alten Compagnia dei medici e speziali irrigerweise in derjenigen der erst beinahe ein Jahrzehnt nach Buffalmaccos Tode gegründeten Compagnia di San Luca nachsuchte [3]) und den dort registrierten Namen »Bonanno Cristofani« als aus »Bonamico Cristofani« verschrieben auffaßte: Bona fide mag der betreffende naive Cinquecento-Historiker daraufhin die oben angegebene Eintragsänderung vorgenommen und unter Voransetzung eines † vor den Künstlernamen das ihm offenbar aus einer anderen urkundlichen oder doch urkundensicheren Quelle bekannt gewordene, um ein Dezennium früher lautende Todesjahr Buffalmaccos in das für jenen Bonanno

---

[2]) Nicht MCCCLI, wie in P. Baccis Aufsatz (p. 20) entgegen den nachfolgenden ausführlichen Auseinandersetzungen eben dieses Autors versehentlich wiederum gedruckt steht. Augenscheinlich wurde das dritte C bei jener Eintragsänderung nicht etwa zu einem X umgeschrieben (was ja die unmögliche Jahreszahl 1241 ergeben würde), sondern aus Platzmangel mit dem einzuschiebenden X überschrieben. Ob das dem Schluß-L der alten Jahresangabe angehängte I als gleichfalls etwa vom Eintragsfälscher urkundlich festgestellt und damit als Korrektur des von Vasari angegebenen Buffalmacco-Todesjahres (1340) angesehen werden darf, muß vorläufig dahingestellt bleiben. Die Frage, ob die Punkte hinter einigen der den Jahresangaben angehängten Monatsinitialen »g, f, m, a« usw. vielleicht auf den Sterbemonat des betreffenden Künstlers zu deuten seien, mußte auch P. Bacci unentschieden lassen; da bei der gefälschten Buffalmacco-Eintragung laut P. Baccis Angabe sowohl das f wie das a mit einem Punkte versehen erscheint, dürfte der eine der auf diese Weise markierten Monate febbrajo und aprile vielleicht als Aufnahmemonat (von 1350) für Bonanno di Cristofano, der andere als Sterbemonat (von 1341 alias 1340) für Buffalmacco zu deuten sein.

[3]) Vermutlich unter irrtümlicher Verlesung der wohl damals schon in gleicher Weise wie auch bereits zur Zeit Baldinuccis halb zerstörten Jahresangabe der Gildengründung bzw. der Capitoli-Abfassung im Sinne Gayes (auf 1339 — vgl. Fußnote 1 dieses Aufsatzes).

di Cristofani vorgemerkte Mitgliedsjahr MCCCL hineinzuschreiben versucht haben.[4]) Da nun Vasari — der doch noch in seiner ersten Viten-Ausgabe von 1550 für unseren Meister nur die von Boccaccio (»Buffalmacco«), Sacchetti (»Bonamico« — nur in Nov. 161 auch bereits »Bonamico che per sopranome fu chiamato Buffalmacco«) und Ghiberti (»Bonamico«) überlieferten Namen kannte — erst in seiner zweiten Viten-Ausgabe von 1568 dem Taufnamen Buffalmaccos (»Bonamico«) das offensichtlich aus jener (wohl inzwischen erst abgeänderten) Registereintragung herübergenommene Patronymicum »di Cristofano« anhängte, muß man wohl oder übel zu der Vermutung gelangen, daß wohl gar Vasari selbst [5]) oder allenfalls sein Mitarbeiter an der zweiten Viten-Ausgabe, der Florentiner Lokalgeschichtsforscher Vincenzo Borghini, jene irrige Eintragsänderung im alten Mitgliederverzeichnis der Florentiner St. Lukas-Gilde vorgenommen haben könnte, durch die dann der unter dem Jahre 1350 ursprünglich dort registrierte Künstler Bonanno di Cristofano auf Jahrhunderte aus dem Gedächtnis der Nachwelt eliminiert, der Meister Bonamico genannt Buffalmacco aber mit dem von der Kunstgeschichtschreibung seither als urkundlich feststehend hingenommenen falschen Patronymicum »di Cristofano« belastet wurde. Dazu kommt noch, daß die bei jener Eintragsänderung allerdings undeutlich genug aus MCCCL zurechtgestutzte Jahreszahl MCCCXLI nicht nur bereits von Baldinucci (Notizie etc., Ausg. Ranalli I, 178), sondern auch noch von Gualandi (Memorie VI, 178) versehentlich als MCCCLI gelesen wurde, woraufhin dann Milanesi (in seiner Vasari-Ausgabe I, 519 n. 3) und nach ihm sämtliche neueren Autoren die offenbar auf urkundensicherer Überlieferung basierende Zeitangabe Vasaris für Buffalmaccos Tod als irrig betrachten und — da auch das bei jener Eintragsänderung dem Künstlernamen ausdrücklich vorgesetzte Todeskreuz von Gualandi ignoriert wurde — unseren Meister als ein im Jahre 1351 noch am Leben befindliches Mitglied der Florentiner St. Lukasgilde und demzufolge bisweilen geradezu als einen erst dem Kreise der Florentiner Giotto-Nachfolger angehörenden Künstler ansprechen konnten.

Daß Vasari seine detaillierten und völlig präzisen Angaben über den Tod Buffalmaccos aus urkundensicheren Quellen schöpfte — und zwar, wenn nicht gar aus datierten Buchungen der Florentiner Compagnia della

[4]) Daß auch andere Eintragsänderungen von seiten späterer Benutzer dieses Mitgliederverzeichnisses der Florentiner St. Lukas-Gilde auf Angabe des Todesjahres des betreffenden Künstlers abzielten, konstatierte P. Bacci aus der mit dem nachweislichen Todesjahre Taddeo Gaddis übereinstimmenden Aufhöhung der hinter dessen Namen ursprünglich vermerkten Jahreszahl MCCCL auf MCCCLXVI.

[5]) Vasaris eigene Handschrift glaubt Herr M. H. Bernath (laut persönlicher Mitteilung) in den Schriftzügen der betreffenden Eintragsänderungen wiedererkannt zu haben.

Misericordia oder des Hospitals von S. Maria Nuova, so doch vielleicht aus einer damals auf dem Armenfriedhofe des letzteren Hospitals noch vorhandenen Grabschrift Buffalmaccos —, ist mit ziemlicher Sicherheit zu schließen aus dem Wortlaute seiner Schlußnotizen zur Vita des Buffalmacco: ». . . morì d'anni settantotto [6]), e fu dalla Compagnia della Misericordia — essendo egli poverissimo . . . . . — sovvenuto nel suo male in Santa Maria Nuova, spedale di Firenze; e, poi morto, nell' Ossa [così chiamano un chiostro dello spedale, ovvero cimitero] come gli altri poveri seppellito, l'anno 1340«: Also »als völlig mittelloser 78 jähriger Greis schwer erkrankt, wurde Buffalmacco auf Kosten der Florentiner Armenpflegschaft ins Hospital von S. Maria Nuova gebracht und, nachdem er daselbst gestorben war, auf dem in einem Hofraume dieses Hospitals gelegenen Armenfriedhofe beerdigt, und zwar geschah dies alles im Jahre 1340«.

Die gleiche Jahreszahl 1340 scheint nun auch Ghiberti bereits als für Buffalmaccos Tod feststehend gekannt zu haben. Allerdings müßte man, soll der von »Commentarj-Verfasser mit den Worten »Fece moltissimi lauorii a moltissimi signori per insino alla olimpia 408« ausgedrückte Schlußtermin für Buffalmaccos Leben und Schaffen auf das Jahr 1340 deutbar sein, die zunächst wohl recht gewagt erscheinende Hypothese zulassen, Ghiberti habe seine naive »Olympiaden«- (recte Lustren-) Zeitrechnung »dalla edificazione di Roma« [7)] versehentlich ab 700 a. C. n. normiert, anstatt ab 753 a. C. n. (408 × 5 = 2040 — 700 = 1340). Einen absolut deckenden Analogiefall zu diesem Zeitrechnungsversehen Ghibertis bietet jedoch in der Tat die Schlußnotiz zur Biographie seines großen Vorgängers an den Bronzetürarbeiten für das Florentiner Dom-Baptisterium — »fu grandissimo statuario, fu [morto] nella olimpia 410« —, deren Todesjahrangabe nach dem hier vorgeschlagenen Berechnungsmodus die Zahl 1350 ergibt (410 × 5 = 2050 — 700 = 1350): In der Tat ist Andrea Pisano — zum letzten Male urkundlich erwähnt am 26. April 1348 als Capomaestro am Domfassadenbaue zu Orvieto und schon am 22. Oktober 1349 in diesem Amte ersetzt durch seinen Sohn Nino Pisano [8]) — gegen Ende des letzten Lustrums vor 1350 gestorben und in der Florentiner Domkirche S. Maria del Fiore zur Ruhe bestattet worden [9]). Die einzige diesen beiden Zeitangaben zum Tode des

---

[6]) In der ersten Viten-Ausgabe von 1550 liest man »sessantotto«; mit Milanesi wird man das »settantotto« der zweiten Viten-Ausgabe von 1568 wohl mit Recht als Berichtigung der früheren Lesart auffassen dürfen.

[7]) Mit diesen Worten gibt Ghiberti selbst in der Einleitung zum zweiten seiner »Commentari« den Lustrenschlüssel zu seiner »Olympiaden«-Rechnung.

[8]) Vgl. L. Fumi, Il Duomo di Orvieto (Roma 1891) S. 476.

[9]) Vgl. A. Venturi, Storia d. Arte Italiana vol. IV (1906), S. 468. — Nur den Tod des Meisters konnte Ghiberti in der Schlußnotiz zu seinen Angaben über Andrea Pisano mit der Lustrenangabe »olimpia 408« datieren wollen. Vermutlich kannte er das

Andrea Pisano und des Buffalmacco in Ghibertis Comment. II vorausgehende Olympiadenangabe, nämlich diejenige am Schlusse des ersten Kapitels, wo das Wiedererwachen der italienischen Malkunst nach »600 jährigem« Todesschlummer fixiert wird auf »olimpie 382« (»dalla edificazione di Roma«), ergibt schließlich gleichfalls nur von besagter Berechnungsbasis aus eine plausibel erscheinende Jahreszahl, und zwar — sollte der Kopist der Ghibertischen Originalhandschrift die Schluß-2 in 382 etwa noch als Ω aus O verlesen haben — geradezu die runde Zahl 1200 ($380 \times 5 = 1900 - 700 = 1200$), wonach also der naive Historiker Ghiberti die Zeit Gregors des Großen (um 600) als Schlußtermin der römisch-altchristlichen Fresko- und Mosaikkunst betrachtet haben, dagegen als Anfangstermin für das Wiederaufblühen der griechisch-byzantinischen Kunstübung (»maniera greca«) in Italien die Zeit Innocenz' III. und Franz' von Assisi angenommen haben würde. — Die einzige außerdem noch im Commentario II vorkommende »Olympiaden«-Zahl [10]), nämlich diejenige für den »zur Zeit Papst Martins]V.[«, also erst zu Ghibertis Lebzeiten erfolgten Tod jenes rätselhaften Kölner Bildhauers »Cjusmin«, der um 1420—30 für den »Duca d'Angiò« eine so hervorragende und vielseitige Tätigkeit entwickelt haben soll, ergibt sich als aus 1432—1437 nach Lustren richtig ab 753 a. C. n. berechnet [11]). Ver-

---

Todesjahr dieses seinem engeren Interessenkreise besonders nahestehenden Meisters aus dessen damals in S. Maria del Fiore wohl noch vorhandener Grabschrift, ebenso wie er — gleich Vasari — das Todesjahr Buffalmaccos noch von dessen Grabstein bei S. Maria Nuova abgelesen haben mag. Übrigens hat der Anonymus Magliabecchianus das Todesjahr des Andrea Pisano aus Ghibertis falsch berechneter »Ol. 410« ab 753 a. C. n. ungefähr richtig umgerechnet in »Ol. 420«.

[10]) Die wirklichen und zugleich auch richtig berechneten Olympiadenangaben in Ghibertis Commentario I (zur Kunstgeschichte des griechisch-römischen Altertums) sind — mitsamt ihren Transkriptionen in die römische Lustrenzeitrechnung »ab urbe condita« — direkt aus Plinius' »Historia Naturalis« herübergenommen; vgl. K. Rathe, Der figurale Schmuck der alten Domfassade in Florenz (Wien 1910), p. 124.

[11]) Vgl. K. Rathe, a. a. O., S. 126. — Die übrigen von K. Rathe einfach ab 753 a. C. n. aus Ghibertis »Olympiaden«-Angaben errechneten Jahreszahlen erweisen sich als völlig unbrauchbar; die Olympiadenangabe zu Buffalmaccos Todesjahr wurde von K. Rathe überhaupt ignoriert. Die Worte »nella olimpia quattrocento quaranta« im Kap. 3 des dritten der »Commentarj« Ghibertis wurden wohl vom Kopisten des Ghibertischen Originalmanuskriptes willkürlich abgeändert aus »Nelli anni [di Cristo Mille] quattrocento quaranta« (also 1440). Die Zeitangabe »1400«, die F. Hermanin in seiner Cavallini-Publikation (in der römischen Kunstzeitschrift »Le Gallerie Nazionali« 1902, V. S. 81 f.) aus dieser vermeintlichen »Olympiaden«-Angabe für Ghibertis Romaufenthalt auf ungemein kompliziertem Wege herausrechnen wollte (wobei ihm selbst außerdem noch ein notorischer Rechenfehler mit unterlief, da sich nach seinem Berechnungsmodus aus »olimpia 440« nicht 1400, sondern 1384 ergeben würde), wird von vornherein ad absurdum geführt durch Ghibertis eigene Angabe, daß er »nelli anni di Cristo 1400« von Florenz nach Pesaro gereist (Comment. II, Cap. XIX) und von dort zur Teilnahme am Wettbewerb

mutlich hatte Ghiberti die richtige Berechnung gerade dieser auf den Tod eines seiner eigenen Zeitgenossen bezüglichen Lustrenangabe einem befreundeten Humanisten zu verdanken. Bei dieser Gelegenheit mag er sich dann der Fehlerhaftigkeit seiner früheren »Olympiaden«-Berechnungen wie auch seiner naiven Olympiaden- und Lustrenverwechslung mit einem Male bewußt geworden sein, so daß er — ohne sich dabei der Notwendigkeit einer Richtigstellung jener früheren »Olympiaden«-Anlagen zu erinnern — diese unzeitgemäße und mißverständliche Zeitrechnungsspielerei nunmehr gänzlich aufgab und in seiner an die Notizen über den »Kölner Bildhauer« direkt sich anschließenden Selbstbiographie von Anfang an — »Nella mia giouenile età, nelli anni di Christo 1400, mi part . . . da Firenze« — für seine chronologischen Angaben die landläufige christliche Zeitrechnung anwandte. An sich wird der kunstgeschichtliche Quellenwert des zweiten der Ghibertischen »Commentarj« durch den Nachweis der Fehlerhaftigkeit jener »Olympiaden«-Angaben keineswegs geschmälert; im Gegenteil haben sich damit die hinter jenen bisher so rätselhaften »Olympiaden«-Angaben versteckten Ghibertischen Datierungen des Todes Buffalmaccos und Andrea Pisanos geradezu als urkundensicher begründet erwiesen. Daß vollends den kunstkritischen Äußerungen Ghibertis wahrer Autoritätswert beizumessen sei, dafür zeugt von neuem die Übereinstimmung der hochkünstlerischen Qualitätswerte und der spezifisch naturalistischen Stileigenart der nunmehr wieder zutage geförderten Badia-Fresken Meister Buffalmaccos mit den die künstlerische Persönlichkeit des letzteren ebenso knapp wie treffend charakterisierenden Ghiberti-Aphorismen: »Ebbe l'arte da natura«, »Colorì freschissimamente«, »Quando metteva l'animo nelle sue opere, passava tutti gl' altri pictori«.

Pèleo Bacci hatte sich in seiner Buffalmacco-Publikation darauf beschränkt, nach Darlegung seiner Fälschungsentdeckung im Buffalmacco-Eintrag des Mitgliederverzeichnisses der Florentiner St. Lukas-Gilde, hinsichtlich des von der gleichen Fälscherhand nachgetragenen, von Baldinucci und Gualandi außerdem noch falsch gelesenen Buffalmacco-Todesjahres 1341 noch auf Sacchettis Novelle 136 hinzuweisen bzw. auf das dort wiedererzählte, kurz nach 1359 zu datierende Kunstgespräch zwischen Andrea Orcagna,

---

um die Bronzetüren für das Florentiner Dombaptisterium nach Florenz zurückgekehrt sei. (Vgl. hierzu auch Jul. v. Schlossers ausführliche Monographie über »Lor. Ghibertis Denkwürdigkeiten« im Wiener »Kunstgeschichtl. Jahrbuch der K. K. Zentralkomm.« 1910, IV, 141, sowie desselben Autors neuerlich erschienene gleichnamige Sonderpublikation (Berlin 1912) II 108 ff., 131, 187, wo sämtliche Lustrenberechnungsfehler Ghibertis als Schreibfehler des Kopisten der Originalhandschrift gedeutet werden — trotz der offenkundigen Gemeinsamkeit der irrigen Berechnungsbasis 700 a. C. n. für die 3 ersten Olympiadenangaben des Commentario II).

Taddeo Gaddi und Alberto Arnoldi in San Miniato al Monte, wo Buffalmaccos als eines seit langen Jahren nicht mehr zu den Lebenden zählenden, einer längst vergangenen Blüteepoche der Florentiner Malkunst angehörenden großen Meisters gedacht wird. In meinen vorstehenden Ergänzungsnotizen habe ich nun den — notgedrungenerweise etwas weitschweifig geratenen — Nachweis dafür zu erbringen versucht, daß Vasari wie auch bereits Ghiberti aus gemeinsamer Quelle — und zwar vermutlich aus einer Buffalmacco-Grabschrift auf dem Armenfriedhofe von S. Maria Nuova — über Buffalmaccos Todesjahr bereits sehr wohl unterrichtet waren, falls nicht etwa die jener ominösen Matrikeleintragsänderung angefügte Jahreszahl 1341 als geringfügige — vielleicht auf schärferer Lesung besagter wohl dereinst schon halb verwitterten Buffalmacco-Grabschrift basierende — Korrektur der Vasarischen Todesjahrangabe 1340 anzusehen wäre.

Wird diese Festlegung des Todes Buffalmaccos auf 1340—1341 in meinen später folgenden Darlegungen sich noch als ausschlaggebend erweisen für die Früherdatierung des bisher erst nach 1350 angesetzten Kreuzigungsfreskos im Pisaner Camposanto, so muß andererseits der Hinweis darauf, daß Vasaris Angabe »morì d'anni 78« [12]) offenbar gleichfalls nur besagter Buffalmacco-Grabschrift in S. Maria Nuova entnommen sein kann, nicht minder bedeutungsvoll erscheinen für die endgültige Fixierung der zeitlichen Stellung unseres Meisters zu seinem großen Florentiner Kunstgenossen Giotto di Bondone. Wird doch Buffalmacco, der nach jener gefälschten und dazu außerdem noch von Baldinucci wie von Gualandi falsch gelesenen Eintragung des ersten Mitgliederverzeichnisses der Florentiner St. Lukas-Gilde im Jahre 1351 ja vermeintlich noch am Leben gewesen sein sollte und demgemäß nur zu leicht als ein Angehöriger der jüngeren Florentiner Giotto-Nachfolge betrachtet werden konnte, nach nunmehriger Neufestlegung seines Geburtsdatums auf 1262—1263 wiederum zum ungefähr gleichaltrigen bzw. sogar um einige Jahre älteren Zeitgenossen Giottos zurückdatiert [13]). Erst damit gewinnt man die Aufklärung der unwillkürlich sich aufdrängenden Frage, weshalb wohl der so hochbegabte junge Buffalmacco nicht zum großen Malkunsterneuerer Giotto in die Lehre gekommen sein mochte, sondern vielmehr — laut Erzählung Franco Sacchettis (in dessen Novellen 191 und 192) — zu dem altertümlich gebundenen Mosaizisten Andrea di Rico genannt Tafo, der, vermutlich um 1240 geboren und noch 1320 als lebendes Mitglied der Florentiner Compagnia dei medici e speziali aufgeführt, laut Vasaris Angabe das schwerfällig byzantinisierende Weltrichtermosaik an der Kuppelwölbung über der Hochaltarnische des Floren-

[12]) Korrigiert aus den »anni 68« der ersten Viten-Ausgabe; vgl. Fußnote 6.

[13]) Vasaris falsches Giotto-Geburtsjahr 1276 anstatt 1267 ist wohl nur als Schreib- oder Drucksatzfehler anzusehen.

tiner Dombaptisteriums geschaffen haben soll. Aus den erwähnten humorreichen Erzählungen Sacchettis ergibt sich fernerhin auch die zur Erklärung von Buffafmaccos so auffällig spätem Hervortreten mit selbständigen Malwerken höchst wertvolle Tatsache, daß der junge Künstler weit über seine eigentliche Lehrzeit hinaus eben jenem so weidlich von ihm genasführten alten Lerhmeister noch lange Zeit höhere Gehilfendienste leisten mußte; wurde er doch (laut Sacchettis Novelle 191) von Andrea Tafo noch mit der — doch sicherlich nur für einen bereits fertig geschulten Künstler geeigneten — Aufgabe betraut, eine von seinem Brotherrn selbst für die Benediktinerabtei Buonsollazzo bei Florenz zur Ausführung übernommene Altartafel zu malen oder mindestens zur Vollendung zu bringen: erst recht spät also fand Buffalmacco Mittel und Wege, sich aus seiner abhängigen Gehilfenstellung zu befreien und in Florenz in einem Hause an der »Via del Cocomero« (der jetzigen »Via de' Ricasoli«, zwischen Piazza del Duomo und Piazza di S. Marco) eine eigene Malerwerkstatt zu eröffnen. Aus derselben Novelle IX der achten Decamerone-Giornata, in der uns Giovanni Boccaccio die letztgenannte Werkstattadresse Meister Buffalmaccos überliefert hat, geht auch hervor, daß der »Decamerone«-Dichter selbst während seiner bis 1330 in Florenz verlebten Knaben- und Jünglingsjahre den um seiner Kunst wie um seines Humors willen offenbar stadtbekannten Maler noch persönlich gekannt zu haben scheint, da er ihn in eben dieser vom echten Vorschmack des Geistes Rabelais' erfüllten Novelle ausdrücklich als »grande et aitante della persona« zu schildern weiß. Daß übrigens die hier wie auch in den Novellen III und IV der achten sowie III und V der neunten Decamerone-Giornata wiedererzählten burlesken Streiche Buffalmaccos und Brunos nicht als Übermutäußerungen einer »giovinezza spensierata« zu betrachten sein können — wie Pèleo Bacci annehmen möchte —, sondern vielmehr als genialische Temperamentsausbrüche ungezügelter, aber gleichwohl bereits im reiferen Mannesalter stehender »Bohème«-Naturen im Sinne von Rabelais' »bon raillard ... aymant à boyre net«, ist daraus zu ersehen, daß beide Maler — im ausdrücklichen Gegensatze zu jüngeren Spießgesellen wie z. B. dem »giovane« Maso del Saggio (Decam. VIII, 3) und dem »giovane« Filippo di Niccolò Cornacchini (Decam. IX, 5) — von Boccaccio immer nur als »uomini sollazzevoli« oder »uomini burlevoli« charakterisiert werden.

Aus den soeben angeführten Decamerone-Novellen Boccaccios sind wir dann auch über die Anfangsjahre der selbständigen Künstlerlaufbahn Buffalmaccos so weit unterrichtet, daß Pèleo Bacci durch Vergleichung der in diesen Boccaccio-Erzählungen enthaltenen konkreten Tatsachenangaben mit dem vorhandenen Urkundenmateriale die Arbeiten dieser ersten Periode des selbständigen Malerschaffens unseres Meisters chronologisch exakt datieren

konnte. Buffalmaccos Wersktattgenosse und Hauptarbeitsgehilfe war in dieser ersten Schaffensperiode unseres Meisters jener ihm wohl »in Baccho« gleichgesinnte, dagegen »in Apolline« augenscheinlich keineswegs kongeniale und darum von ihm selbst gelegentlich grimmig aufgezogene Maler Bruno di Giovanni, der — von Baldinucci als schon 1301 in Florenz tätig nachgewiesen und noch 1350 im Mitgliederverzeichnis der dortigen St. Lukas-Gilde aufgeführt — laut Vasaris Angabe von Buffalmacco sich die Entwürfe zeichnen ließ zu einem vom Florentiner Condottiere Guido Campese († 1312) testamentarisch gestifteten Freskogemälde in S. Maria Novella zu Florenz (darstellend die Enthauptung des hl. Mauritius sowie die thronende Madonna mit dem im Gebet vor ihr knienden, bildnisgetreu wiedergegebenen Stifter [14]), und von dessen Hand die laut Vasaris Mitteilung für S. Paolo a Ripa d' Arno zu Pisa gemalte, Buffalmaccos Spötteleien so deutlich rechtfertigende Ursula-Tafel des Pisaner Museo Civico herrührt [15]). Gelegentlich beteiligte sich an der gemeinsamen Malertätigkeit Buffalmaccos und Brunos auch der von beiden so vielfältig gefoppte alte Dekorationsmaler Nozzo di Perino genannt Calandrino — laut Baldinuccis Feststellung 1301 in Florenz urkundlich als Maler erwähnt und laut einer auch in D. M. Mannis »Veglie piacevoli« (II, 1) bereits mitgeteilten Florentiner Zeugenunterschrift seines Sohnes Dominicus »olim« Calandrini vor dem 17. II. 1318 verstorben —, sowie fernerhin auch ein mit Calandrino verschwägerter Dekorationsmaler namens Nello di Bandino; und zwar waren beide (laut Decam. IX, Nov. V) Buffalmaccos und Brunos Gehilfen bei der Ausmalung eines bei Camerata auf den Fiesolaner Hügeln gelegenen, jetzt nicht mehr existierenden Landhauses des reich begüterten Florentiner Bürgers Niccolò Cornacchini.

Als vermutlich um 1314—1315 entstanden fixierte Pèleo Bacci jene Freskomalereien, die Buffalmacco und Bruno laut Boccaccio (Decam. VIII, Nov. III) in der seit 1297 im Bau vollendeten Vallombrosaner-Nonnenkirche

---

[14]) Laut Milanesis Anmerkung »übertüncht«.

[15]) Zufolge P. Baccis chronologischer Feststellung der Pisaner Tätigkeit Buffalmaccos und Brunos dürfte diese Ursula-Tafel (Abb. in Supinos »Arte Pisana« S. 287) wohl gleichfalls um 1320 von Bruno gemalt worden sein. Vgl. dazu die Notizen Vasaris (Ausg. Milanesi I 512), wonach Bruno erst auf Buffalmaccos spöttischen Rat hin den beiden allzu ausdruckslos ausgefallenen Hauptfiguren dieses Bildes (der hl. Ursula und der in Seenöten um Hilfe flehenden »Pisa«) nach altmodischem Brauche jene erläuternden Spruchbänder beigegeben haben soll, wie sie noch jetzt auf der übrigens mehrfach übermalten Tafel des Pisaner Museo Civico zu sehen sind. — Laut Boccaccios Nov. IX der achten Decam.-Giornata betätigte sich Bruno auch in dem der Werkstatt Buffalmaccos an der »Via del Cocomero« benachbarten Hause des närrischen »Arztes« Simone (vgl. auch Decam. IX, Nov. III) als Maler zweier Andachtsbilder, einer Mäuse- und Katzenschlacht sowie eines drastischen ärztlichen Firmenschildes.

S. Giovanni Evangelista [16]) bei Porta a Faenza zu Florenz ausgeführt haben sollen, und zwar gewann Bacci diese Zeitermittlung aus der Boccaccioschen Erwähnung Calandrinos im Zusammenhange mit besagter Freskantentätigkeit Buffalmaccos in S. Giovanni Evangelista sowie mit einem laut urkundlicher Nachricht im Jahre 1313 von Lippo di Benivieni mit Malereien geschmückten und »non molta tempo avanti« (also wohl Anfang 1314) im Florentiner Dombaptisterium aufgestellten Altartabernakel. Schon Vasari wußte über diese noch von Ghiberti als »molto mirabile« gepriesenen Buffalmacco-Fresken von S. Giovanni Evangelista, die bereits während der Florentiner Belagerungsängste vom Jahre 1529 mit samt der Kirche und dem Kloster zerstört worden waren und ihm daher höchstens noch aus schwachen Jugenderinnerungen gegenwärtig sein konnten, nichts weiter zu berichten, als daß an den Wänden der Kirche Szenen aus dem Leben Christi dargestellt gewesen seien, sowie daß er selbst die durch hohe Ausdruckskraft der naturalistischen Darstellungsweise ausgezeichnete Originalskizze Buffalmaccos zu dem auf einem jener Wandbilder dereinst dargestellten »Bethlehemitischen Kindermord« besitze. Auch diese ehedem in Vasaris Besitz befindliche Buffalmacco-Zeichnung ist längst verschollen.

Nach Vollendung dieser Arbeiten in S. Giovanni Evangelista bei Porta a Faenza soll Buffalmacco dann laut Vasaris Angabe zunächst die auch von Ghiberti bereits unserem Meister zugewiesenen Fresken der Cappella di S. Jacopo in der westlich von Florenz zwischen Casellina und S. Donnino nahe am linken Arnoufer gelegenen Badia di S. Salvatore a Settimo gemalt haben, und zwar an den Wänden dieser jetzt von einer Seitentüre des südlichen Choranbaues der Klosterkirche aus zugänglichen einstigen Kreuzgangkapelle fünf Szenen aus dem Leben des Apostels Jacobus, in den Dreiecksfeldern der beiden Kreuzgewölbe die thronend dargestellten Einzelgestalten der vier Patriarchen und der vier Evangelisten. Die Jacobus-Fresken sind bis auf einige spärliche, in der schlichten Natürlichkeit der Landschaftsauffassung jedoch um so interessantere Landschaftsreste durch Arnoüberschwemmungen völlig zerstört, leidlich erhalten dagegen und jedenfalls sorgsamster Konservierung würdig die Gewölbemalereien, von denen namentlich die vier Evangelistengestalten — trotz der miserablen Belichtung des Kapellenraumes durch das einzige kleine Fenster in der Schutzvermauerung des einstigen Ostzuganges der Kapelle — in der Stileigenart und Stilgröße ihrer Umrißlinien sich ohne weiteres als Werke des Schöpfers der durch Pèleo Bacci neu aufgedeckten Passionsfresken in der Florentiner Badia-Kirche zu erkennen geben; der am besten erhalten gebliebene hl. Lukas läßt sogar

[16]) Das Nonnenkloster selbst wurde schon 1282 von der Beata Umiltà di Faenza gegründet; vgl. hierzu die am Schlusse dieses Aufsatzes folgenden Notizen über den Umiltà-Altar der Florentiner Akademie (S. 17 ff.).

die schon von Vasari gerühmte Natürlichkeit in der Wiedergabe der für diesen Evangelisten von altersher traditionell gebliebenen Gebärde des Anblasens der Schreibfeder deutlich genug wiedererkennen. Für die Richtigkeit der Behauptung Vasaris, daß diese Fresken in direkter Zeitfolge nach den um 1314—1315 von Buffalmacco in S. Giovanni Evangelista bei Porta a Faenza ausgeführten Freskomalereien entstanden seien, zeugt mit absoluter Sicherheit eine am Sockel der Nordwand besagter Jacobus-Kapelle angebrachte Weihinschrift, die nach G. Caroccis Transkription [17a]) den nachfolgenden Wortlaut aufweist:

> Anno Domini MCCCXV tempore Domini Grazie abbatis
> depicta est et ornata hec chapella ad honorem beati
> Iacobi apostoli pro anima quondam Lapi de Spinis —,

wonach also die Jacobus-Fresken dieser Badia-Kapelle im Jahre 1315 — wohl im Auftrage von Mitgliedern des Florentiner Geschlechtes der Spini — gemalt wurden zur Sicherung des Seelenheils des im selben Jahre in der Schlacht bei Montecatini gefallenen Ser Lapo degli Spini. [17b]).

Vermutlich verdankte Buffalmacco beide Freskenaufträge, denjenigen von S. Salvatore a Settimo wie den von S. Giovanni Evangelista bei Porta a Faenza, direkten Weiterempfehlungen seiner Kunst durch die Benediktinermönche der von ihm in Andrea Tafos Auftrag mit Malwerken versorgten Abtei Buonsollazzo an die ordensverwandten Religionsgenossenschaften beider Florentiner Vorortabteien [17c]).

Nach übereinstimmender Behauptung Ghibertis und Vasaris soll Buffalmacco fernerhin in S. Paolo a Ripa d' Arno zu Pisa sowie auch im Pisaner Camposanto zahlreiche Fresken gemalt haben, von denen jedoch diejenigen der erstgenannten Vallombrosaner-Abteikirche (Historien aus der Genesis-Legende des Alten Testamentes und aus der Legende der hl. Anastasia an den inneren Frontwänden des Kirchenquerschiffs, von Buffalmacco und Bruno di Giovanni gemeinsam ausgeführt, und zwar laut P. Baccis Fest-

---

[17a]) Durch Vermittlung des Herrn Prof. Dr. H. Brockhaus von Herrn Prof. G. Carocci mir freundlichst handschriftlich zur Verfügung gestellt.

[17b]) Vgl. Delizie degli Eruditi Toscani XI, 215.

[17c]) Ursprünglich Cluniacenser- und später Cistercienser-Abtei, stand die Badia a Settimo, deren Mönche im Jahre 1320 auch die oben erwähnte Benediktiner-Abtei von Buonsollazzo als Besitztum überwiesen erhielten, in nahen Beziehungen zum Vallembrosaner-Orden, da der Begründer dieses letzteren Benediktiner-Zweigordens, der hl. Giovanni Gualberto selbst, um 1073 vorübergehend in der Badia Settimo als Disziplinator wirkte; vgl. Giulianellis Nachrichten bei Richa, Not. istor. d. Chiese Fiorentine, vol. IX (1761), S. 200 f. und 234. — Selbst in Giulianellis Notizen über Buffalmaccos Jakobus-Fresken in der Badia a Settimo (a. a. O., S. 216 f.) findet sich übrigens die oben zitierte Weihinschrift von 1315 nicht angegeben, ebensowenig in N. Baccettis »Septimaniae Historiae« (Rom 1724, III 90 f.).

stellung um 1320) schon zu Vasaris Zeit kaum noch erkennbar waren und heute gänzlich verschwunden sind [18]. Von den bei Vasari dem Buffalmacco zugeschriebenen Camposanto-Fresken dagegen wurden die vier Genesis-Bilder der Nordhalle schon durch Ciampi [19] als erst um 1390 begonnene Werke des Orvietaners Pietro di Puccio urkundlich nachgewiesen, die vier Passions- und Wiederkunftsdarstellungen der Osthalle hinwiederum von der neueren Stilkritik als Arbeiten verschiedener, gleichfalls erst der zweiten Hälfte des Trecento angehörenden Sienesen angesprochen, wobei man die stilistisch in der Tat augenscheinlich isoliert stehende Kreuzigung dem Maler der drei Wiederkunftsfresken gänzlich absprach, diese letzteren dagegen — Auferstehung, Wiederkunft und Himmelfahrt Christi — mitsamt den in der Tat stilverwandten, von Vasari jedoch dem Andrea Orcagna zugeschriebenen berühmten Hauptfresken der anstoßenden Südhallenmauer — Triumph des Todes, Weltgericht, Hölle und Thebais — einem unbekannten und späteren Sieneser Schulnachfolger der Lorenzetti zuwies. Im Gegensatze zu dieser im Anschluß an Crowe-Cavalcaselle und Berenson noch von Adolfo Venturi [20] vertretenen Anschauung glaubte Supino [21] für den gesamten Freskenschmuck des Südendes der Ostmauer (mit Ausnahme der Kreuzigung) und des Ostendes der Südmauer des Camposanto den von 1322 bis Anfang 1345 in Pisa urkundlich nachweisbaren Francesco Traini als Schöpfer in Betracht

---

[18]) Von der gesamten Trecento-Ausmalung dieser Abteikirche sind nur am ersten Gewölbepfeiler zur Linken die Freskofiguren zweier Heiligen erhalten geblieben, die jedoch in ihrer plumpen und starren Gesichts- und Körperbildung wie auch in ihrer archaisch-konventionellen Posierung und in ihrer summarischen und schwerfälligen Gewanddrapierung mit Buffalmaccos ausdrucksvollen und großzügig-naturalistischen Freskofiguren in der ehemaligen Giochi- und Bastari-Kapelle der Florentiner Badia-Kirche ebensowenig gemein haben, wie mit Brunos kleinlich ausdrucksleeren, affektiert grazilen Frauenfigürchen auf der Ursula-Tafel des Pisaner Museo Civico.

[19]) S. Ciampi, Notizie ined. della Sagrest. Pist. del Camposanto Pisano (Florenz 1810), S. 98.

[20]) A. Venturi, Storia d. Arte Ital. (1900 ff.) V, 738.

[21]) I. B. Supino, Arte Pisana (Florenz 1904) S. 265 ff., 274 ff. — G. Trenta suchte in seiner Monographie »L'Inferno etc. del Camposanto di Pisa« (1894) die besagte Südwandfreskengruppe dem Maler Francesco da Volterra, seinem Sohne Jacopo und seinen Gehilfen Neruccio di Federigo, Berto di Argomento und Cecco di Pietro sowie dem Letztgenannten —, der doch nur zum niedrigsten Tagelohne von 15 bis 18 Soldi vom 3. VIII. 1371 bis zum 30. VI. 1372 im Caposanto als untergeordneter Malgehilfe mitarbeitete — speziell das Inferno-Fresko zuzuweisen, an dem eben dieser Cecco di Pietro dann im Jahre 1379 einige durch Steinwürfe spielender Kinder verursachte Beschädigungen auszubessern hatte. Den in Supinos »Camposanto«-Buch von 1896 (S. 27 u. 165) veröffentlichten Angaben zufolge können jedoch jene urkundlichen Nachrichten von 1371—1372 über Malarbeiten Francescos da Volterra und seiner Gehilfen im Camposanto sicherlich nur auf die Südwandfresken aus der Hiobslegende zu beziehen sein, da deren Ausführung laut urkundlicher Sondernotiz in der Tat am 4. August 1371 begonnen wurde.

ziehen zu dürfen, während hinwiederum Henry Thode [22]) im Vertrauen auf Ghibertis kategorische Behauptung »[Bonamico] dipinse in Campo Santo a Pisa moltissime istorie« Vasaris Zuschreibung der Ostwandfresken an Buffalmacco wenigstens hinsichtlich der Auferstehung, Wiederkunft und Himmelfahrt Christi als jedenfalls nicht unbedingt widerlegbar zu verteidigen suchte und damit den rätselhaften Florentiner Meister auch als mutmaßlichen Schöpfer der anstoßenden großen Südwandfresken mit angesehen wissen wollte. Nun hat diese Thodesche Buffalmacco-Hypothese wohl ihre endgültige Widerlegung, Supinos Traini-Hypothese dagegen ihre so gut wie vollgültige Bestätigung erfahren durch Nello Tarchianis neuerliche Wiederaufdeckung eines wundervollen Fragmentes der von Vasari dem Andrea Orcagna zugeschriebenen Freskodarstellung des Trionfo della Morte in S. Croce zu Florenz, — eines jener drei Freskogemälde »ne' frati minori«, die auch Ghiberti bereits unter den Werken des Meisters Orcagna aufführte als »tre magnifiche istorie [dipinte] con grandissima arte« [23]). Ergibt sich doch aus diesem Freskenfunde Tarchianis mit Sicherheit, daß der Pisaner Trionfo della Morte »unter Nachahmung der Erfindung, der Manier und der Inschriften« [24]) der gleichen Darstellung auf dem Freskobilde von S. Croce zu Florenz von einem Werkstattgehilfen Orcagnas gemalt sein muß, und zwar vielleicht geradezu im Auftrage bzw. in Vertretung und nach Entwurfskizzen des Florentiner Meisters, der durch anderweitige reichliche Aufträge an der eigenhändigen Ausführung der von den Pisanern wohl ihm selbst übertragenen Camposanto-Malereien verhindert gewesen sein mag: — als Werkstattgehilfe Orcagnas ist aber in der Tat Francesco Tralni schon von Milanesi nachgewiesen worden aus einer nicht näher datierbaren Eintragung im Rechnungsbuche der Bauhütte von S. Giovanni fuorcivitas zu Pistoia (vgl. die Fußnote 53 am Ende dieses Aufsatzes). Nimmt man dazu noch die mannigfachen stilistischen Verwandtschaftsbeziehungen und Detailanklänge, die Supino zwischen den Wiederkunfts- und Weltgerichtsfresken des Pisaner Camposanto einerseits und den um 1344 für die Kirche S. Caterina zu Pisa von Francesco Traini gemalten Altarwerken der Heiligen Thomas von Aquino und Do-

---

[22]) Im Repertorium für Kunstwissenschaft 1888, S. 17 ff., 1897, S. 68 f.

[23]) Vgl. W. Bombes Bericht über die bisherigen Resultate der in S. Croce zu Florenz vorgenommenen Wiederaufdeckungsarbeiten N. Tarchianis in Dr. Biermanns Kunstzeitschrift »Der Cicerone«, 1911, Oktoberheft, S. 784 ff. (mit Abb.) sowie N. Tarchianis eigenen Bericht im Florentiner »Marzocco« vom 21. VII. 1911.

[24]) Wortsinn der bekannten, von Vasari freilich im entstehungsgeschichtlichen Gegensinne niedergeschriebenen Angabe in der Orcagna-Biographie der 2. Viten-Ausgabe des Aretiner Künstlerbiographen, der damit jene augenscheinlich weit richtigere Behauptung seiner 1. Viten-Ausgabe verfehlterweise auf den Kopf stellte, wonach ein Werkstattgehilfe Orcagnas (vermeintlich dessen Bruder Bernardo) »fece l'Inferno di Camposanto mitando le invenzioni dello Orcagna [in S. Croce di Firenze]«.

minicus andererseits so scharfsichtig herausgefunden hat[25]), sowie ferner die Tatsache, daß Traini als Maler des Dominicus-Altares — dessen seitliche Legendenszenen ihren Schöpfer so deutlich auch als den Maler der Einsiedlerszenen auf den Camposanto-Fresken der »Vita contemplativa« und des »Trionfo della Morte« wiedererkennen lassen — während seines Aufenthaltes in Orcagnas Werkstatt zu Florenz jedenfalls den von Vasari dem Ambrogio Lorenzetti zugeschriebenen Nikolaus-Altar in der Kirche S. Procolo[26]) gesehen haben bzw. geradezu als Vorbild benutzt haben muß zu seinem Dominicus-Altare für S. Caterina zu Pisa, — so kann es nunmehr wohl kaum noch zweifelhaft erscheinen, daß Supino mit der Zuschreibung der Wiederkunftsfresken an der Ostwand und der Weltgerichtsfresken wie auch der Sopraporten-Assunta an der Südwand des Pisaner Camposanto an Francesco Traini das Richtige getroffen hat. Die Ausführung dieser Fresken durch Franc. Traini dürfte in den Jahren zwischen 1337 (vgl. die Traini-Angaben am Schlusse dieses Aufsatzes, S. 21 ff. und 1344 erfolgt sein, in denen dieser Pisaner Lokalkünstler auch einen Gonfalone für den Sängerchor des Pisaner Domes zu malen hatte (1341, jetzt verschollen; vgl. Supinos »Camposanto« von 1896, S. 63).

Für Buffalmacco würde also von den »moltissime istorie«, die er nach Ghibertis Zeugnis im Pisaner Camposanto gemalt haben soll, nur das von Trainis Wiederkunfts- und Weltgerichtsfresken durch eine so weite Stilkluft getrennte Kreuzigungsfresko der Ostwand übrig bleiben[27]), und dieses hat nun in den leidenschaftlich bewegten Gestalten des zum Zerschmetterungs-

---

25) Daß diesen Stilkoinzidenzen gegenüber die aus der Verschiedenheit der Maltechniken mit innerer Notwendigkeit sich ergebenden Stildiskrepanzen zwischen den Tafelbildern Trainis und seinen Camposanto-Fresken in der Tat nichts zu besagen haben, hat Graf Vitztum mit Recht hervorgehoben in seinem im Repert. f. Kunstwiss. 1905, S. 199 ff., veröffentlichten Aufsatze »Von den Quellen des Stils im Triumph des Todes«. Durch spätere Restaurierungen der Wiederkunfts- und Weltgerichtsfresken, namentlich aber durch Zaccheria Rondinosis Restaurierungsarbeiten von 1667—1669 (vgl. Supinos »Camposanto« von 1896, S. 47 u. 51), mußten diese Stildiskrepanzen natürlich noch wesentlich verschärft werden, ohne daß jedoch dabei die besagten Verwandtschaftszüge zwischen den Camposanto-Fresken und den Tafelbildern Trainis völlig verwischt worden wären.

26) Nur vier der seitlichen Legendszenen dieses Nikolaus-Altares von S. Procolo sind im Akademie-Museum zu Florenz erhalten geblieben (Katalog Nr. 132 u. 136). Ambrogio Lorenzeti soll diesen Altar während seines urkundlich beglaubigten Florentiner Aufenthaltes von 1332—1334 für S. Procolo gemalt haben, und zwar gleichzeitig mit einem jetzt verschollenen Madonnenaltare, der (laut Bocchi-Cinellis »Bellezze di Firenze« von 1677, S. 389) signiert war »Ambrosius Laurentij de Senis MCCCXXXII«. Weitere Bemerkungen über den Nikolaus-Altar sowie über den gleichfalls von ihm abhängigen Umiltà-Altar der Florentiner Akademie siehe am Ende dieses Aufsatzes (S. 358 ff.).

27) Schon Giov. Rosini hat diese Stilkluft zwischen der Kreuzigung und den anstoßenden Wiederkunftsfresken deutlich erkannt; vgl. seine »Descrizione delle Pittuer del Camposanto di Pisa« (1816) S. 14.

hiebe gegen die Beine des einen der gekreuzigten Schächer ausholenden Schergen (naturalistisch konzipierte Prachtfigur zur Linken des von ungeschickter späterer Hand neu gemalten Christus am Kreuze) und der im Gegensatze zu den plumpen Engelfiguren der benachbarten Himmelfahrtsdarstellung Trainis so leicht schwebenden Passionsengel wie auch in den naturalistisch durchgebildeten Aktfiguren der gekreuzigten Schächer, in den prachtvoll lebendigen Gruppen von Greisen, Frauen und Kindern am linken Bildrande und in den robust volkstümlichen Typen berittener Kriegsknechte am rechten Bildrande eine so unverkennbar nahe Stilverwandstchaft mit mit den von P. Bacci neu aufgedeckten Freskenresten der Florentiner Badia-Kirche aufzuweisen und erinnert andererseits in der schlichten Natürlichkeit der weit und groß gesehenen bergigen Landschaftsszenerie so lebhaft an die Landschaftsreste der Wandfresken in der Jacobus-Kapelle der Badia a Settimo bei Florenz, daß ohne jeden Zweifel nur Buffalmacco der Schöpfer dieses Prachtwerkes frühnaturalistischer Darstellungskunst gewesen sein kann. Stilfremde Einzelheiten, wie z. B. der langweilig hölzerne Christus am Kreuz und die zu Füßen der Greisengruppe am linken Bildrande sichtbare Reihe von routiniert modernen Frauenköpfen, sind auf das Konto späterer Restauratoren zu setzen, wahrscheinlich auf dasjenige Zaccheria Rondinosis, der im Jahre 1667 auch den Auftrag erhielt, die augenscheinlich schon zu Vasaris Zeit bis zur Unkenntlichkeit zerstörten übrigen Passionsfresken Buffalmaccos (am nördlichen und mittleren Teile der Ostwand des Camposanto) vollends abzuschlagen »per esser malissimo andate« [28]). Die von Supino in seinem Camposanto-Buche von 1896 (S. 25) und hiernach auch von anderen Autoren [29]) aus baugeschichtlichen Gründen auf etwa 1350 fixierte

---

[28]) Vgl. Supinos »Camposanto« von 1896, S. 47 u. 51. — Auf dem einzig erhalten gebliebenen Kreuzigungsbilde, das von A. Venturi (Storia d. Arte Ital. V, S. 724) dem um 1377 an den S. Ranieri-Fresken der Südhalle beschäftigten Andrea di Firenze zugeschrieben wurde, läßt uns die schon von Vasari farbentechnisch begründete Leichtvergänglichkeit der Fresken Buffalmaccos (vgl. P. Bacci, a. a. O., S. 24) das fast gänzliche Verlöschtsein der am linken unteren Bildrande noch schwach erkennbaren Frauengruppe mit der ohnmächtig zusammenbrechenden Maria besonders lebhaft beklagen. — Auf Trainis Auferstehungsfresko sind z. B. die Grabeswächter sicherlich von Rondinosi neu gemalt (vgl. Supino, Camposanto, S. 51).

[29]) Vgl. W. Bode in Burckardts Cicerone, Ausgabe 1910, S. 648; sowie P. Schubring, Pisa (Leipzig 1902), S. 71. — Daß der Zeitpunkt für die Vollendung des Rohbaues des Camposanto übrigens noch nicht einmal aus Supinos Urkunde von 1349 (über Vergebung der Steinmetzarbeiten »pro complemento laborerii Campi sancti« an Cellino di Nese und Genossen sowie über Errichtung von Maler- oder Anstreichergerüsten durch den Zimmermeister Stefano di Orlando) zu folgern ist, geht aus einer weiteren Bauurkunde von 1359 (über Fundamentierungs- und Maurerarbeiten im Camposanto »ex latere murorum pisanae civitatis«) sowie gar noch aus solchen von 1388 und 1393 deutlich genug hervor. (Vgl. Supino, Camposanto, S. 7—9.

Zeitgrenze für den Beginn der Arbeiten am heutigen Freskenschmuck des Pisaner Camposanto wurde vom ersteren Autor selbst in seiner »Arte Pisana« von 1904 (S. 264) bereits auf die »prima metà del secolo XIV« zurückgeschoben, steht also der Angabe Vasaris wie auch Ghibertis, daß der schon um 1340—1341 verstorbene Buffalmacco im Pisaner Camposanto »moltissime istorie« gemalt habe, keineswegs mehr als Widerspruch im Wege. Finden wir doch schon 1299 die Maler Vicino aus Pistoia und Giovanni Apparecchiati aus Lucca sowie 1301 den Pisaner Nuccaro mit der Ausführung von Madonnenfresken im Camposanto beschäftigt [30]. Jedenfalls bezeugen diese urkundlichen Nachrichten über so ungemein frühe (späterhin freilich durch andere Malwerke ersetzte) Freskomalereien in der Ostkapelle wie über einem der Südportale des Camposanto mit Sicherheit, daß die Ost- und Südgalerien dieser Friedhofsanlage bereits um 1300 im Rohbau vollendet waren, und daß man schon damals deren malerische Ausschmückung in Angriff nahm; nur sind eben leider sämtliche Urkunden über die zwischen 1301 und 1368—1369 in der Ostgalerie und im östlichen Teile der Südgalerie ausgeführten Malarbeiten bei einem Pisaner Archivbrande zugrunde gegangen [31a]. Man wird also den jetzt freilich nur noch nach seinem Schlußstück, dem einzig erhalten gebliebenen Kreuzigungsfresko, zu beurteilenden Passionszyklus der Osthalle, mit dessen Ausführung die Pisaner den Florentiner Meister Buffalmacco nach dessen erfolgreicher Malerbetätigung in den Passionsfresken von S. Paolo a Ripa d' Arno (um 1320) nur zu gern betraut haben werden, geradezu als den Ausgangspunkt der gesamten noch heute vorhandenen Freskoausmalung der Camposanto-Hallen zu betrachten haben. Daß übrigens schon altpisaner Chronistentraditionen gerade das Kreuzigungsfresko als kurz nach 1320 entstandenes Werk des Buffalmacco gekannt haben müssen, ergibt sich aus der unter dem Jahre 1322 (!) in Paolo Tronci's »Annali Pisani« figurierenden Notiz: »Et allora da Buffalmacco Pittore fu dipinto il suo ritratto (scil: del crocifisso !) in Campo Santo« [31b].

Gänzlich zum Opfer fielen dem Vernichtungsverhängnis, das unter den Malwerken Buffalmaccos mit so hartnäckiger Konsequenz gewütet hat, die Freskomalereien des Meisters in Cortona (diejenigen der Palastkapelle des Bischofs Aldobrandino schon zu Vasaris Zeit völlig zerstört), in Perugia (große Freskofigur des hl. Bischofs Ercolano an der Piazza del Comune,

---

30) Supino, Camposanto S. 16 u. 25.

31a) Supino, Camposanto S. 26 f.

31b) Vgl. Rob. Papinis Inventar der Kunstdenkmäler Pisas (Catal. delle cose d'arte etc. d'Italia, Rom 1912, Ser. I, Fasc. II) 1, p. 102, und zwar das unter den Notizen über das Trecento-Holzkruzifix am Grabtabernakel des Erzbischofs d'Elci im Dom zu Pisa (angeblich von der 1311 vollendeten einstigen Domkanzel des Giovanni Pisano dorthin verpflanzt).

schon von Sacchetti erwähnt [32]) und in Arezzo (ausgeführt um 1325—1326 für den Bischof Guido Tarlati, der sich mit Buffalmacco so weidlich an den tölpischen Streichen seines pinselgewaltigen Hausaffen ergötzte, um so weniger dagegen erfreut sein konnte über Buffalmaccos eigenen, die politischen Gegensätze jener Zeit so charakteristisch illustrierenden Geniestreich, mit dem der Künstler den bischöflichen Auftrag auf eine Fassadenfreskodarstellung des Kampfes zwischen den Wappentieren der Guelfen und der Ghibellinen im politischen Gegensinne auszuführen sich erkühnte — vgl. Sacchettis Novellen 161 und 169). Ebenso spurlos zugrunde gingen — neben verschiedenen kleineren von Vasari aufgezählten Florentiner Fresko- und Tafelbildmalereien Buffalmaccos — endlich auch jene Passionsfresken unseres Meisters in der (gleich der Nonnenklosterkirche S. Giovanni bei Porta a Faenza während der Florentiner Belagerungsnöte von 1529 gänzlich zerstörten) Kirche S. Giovanni fra l' Arcore bei Florenz, die nach Vasaris Schilderung — namentlich der dort als besonders ausdrucksvoll gerühmten naturalistischen Darstellungen der wehklagenden drei Marien und des an einem Baume erhängten Judas — den in unseren Tagen wieder ans Licht gekommenen Passionsfresken der Badia-Kirche an der Via del Proconsolo zu Florenz so nahe verwandt gewesen zu sein scheinen.

Erst Pèleo Baccis so ungemein verdienstvoller Wiederaufdeckung und

---

[32]) Die von Vasari dem Buffalmacco gleichfalls zugeschriebenen Fresken der Cappella Buontempi in S. Domenico zu Perugia können als Darstellungen aus dem Leben der hl. Katherina von Siena keinesfalls vor Ausgang des 14. Jahrhunderts gemalt sein; in A. Brigantis »Guida di Perugia« von 1907 (S. 50) werden sie wohl mit Recht dem Sienesen Taddeo di Bartolo zugewiesen. — Als weitere Anachronismen unter Vasaris Buffalmacco-Zuschreibungen ergaben sich die erst 1408 in Auftrag gegebenen Freskomalereien der Cappella Bolognini in S. Petronio zu Bologna (erst seit 1390 erbaut) sowie diejenigen der nach Milanesis Vermutung erst 1382 ausgemalten, jedenfalls aber kurz vor 1367 im Ausbaue vollendeten Albornoz-Kapelle in der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi (vgl. A. Venturi, La Basilica di Assisi, Rom 1908, S. 140). Die allerdings schon vor 1329 entstandenen Magdalenenfresken der Pontani-Kapelle in der letztgenannten Kirche, die Milanesi laut Anmerkung in seiner Vasari-Ausgabe (I, 519, Nr. 2) in einer ungenannten älteren Quelle gleichfalls dem Buffalmacco zugeschrieben fand, wurden von Crowe und Cavalcaselle als sichere Werke der Giotto-Schule, von A. Venturi (a. a. O., S. 124 ff.) sogar als eigenhändige Schöpfungen Giottis angesprochen. — Eine in Bocchi-Cinellis »Bellezze di Firenze« von 1677 (S. 70, vgl. Richa I, 31) dem Buffalmacco zugeschriebene lebensgroße »Grablegung Christi« (mit kleinfiguriger Passions-Predella), die aus S. Carlo bei Orsanmichele in das Florentiner Akademie-Museum gelangt ist, findet sich in Vasaris Vita des Taddeo Gaddi (Ausg. Milanesi I, 574) unter dessen Werken aufgeführt, ist jedoch jetzt allgemein als Werk des Spinello-Schülers Niccolò di Pietro Gerini anerkannt, der 1395—1401 mit seinem Sohne Lorenzo di Niccolò und seinem Lehrmeister Spinello Aretino für das Kloster S. Felicita zu Florenz den jetzt gleichfalls im dortigen Akademie-Museum befindlichen Marienkrönungsaltar gemalt hat (vgl. Crowe und Cavalcaselle, Hist. of Paint. in Italy, Neuausg. von L. Douglas, London 1903, II, 267)

Publizierung der Freskenreste der einstigen Giochi- und Bastari-Kapelle der letztgenannten Florentiner Badia-Kirche verdanken wir also die eigentliche — durch Baccis kritische Nachprüfung der Vasarischen Überlieferung zugleich auch so gut wie dokumentarisch gesicherte — Erkenntnis des künstlerischen Wesens jenes merkwürdigen Giotto-Zeitgenossen, der schon in Sacchettis Novellen 161 und 169 so enthusiastisch gerühmt als »grandissimo maestro« und »dipintore in superlativo grado«, laut Lorenzo Ghibertis prägnanter und auf eine Künstlerindividualität von so markant naturalistischer Eigenart und Ausdrucksgröße hindeutender Charakteristik »ebbe l' arte da natura«, — »quando metteva l' animo nelle sue opere, passava tutti gli altri pittori«. Nach Maßgabe der urkundlichen Feststellungen P. Baccis über den Ausbau der Familienkapelle der Giochi und Bastari augenscheinlich erst nach 1330 von dem damals bereits beinahe siebzigjährigen Meister Buffalmacco ausgeführt, ließen uns erst diese Badia-Fresken in den unter der Übertünchung aus der Zeit des Badia-Umbaues von 1627—1628 in einem vermauerten schmalen Raume neben der jetzigen Cappella di S. Bernardo (mit Filippino Lippis herrlichem Altarbild) in leidlicher und jedenfalls stilreiner Verfassung erhalten gebliebenen spärlichen Resten (Verspottung, Geißelung und Kreuztragung Christi sowie Selbstrichtung des Judas Ischarioth nebst Gefangensetzung des Pilatus) ihren Schöpfer in der Tat nunmehr endlich wiedererkennen als einen seiner Zeit weit vorausgreifenden Vorahner der Kunst eines Masolino und Masaccio: — als einen von den archaisch-byzantinisierenden Schulvorbildern seiner Jugendlehrzeit wie vom klassischen Zeitvorbilde Giottos gleich unbeeinflußt gebliebenen, robust-temperamentvollen Naturalisten, der, begabt mit scharfem Beobachtungs- und spontanem Gestaltungsvermögen und gestützt durch ein hochentwickeltes zeichnerisches und malerisches Können, seine bei absoluter Originalität der Erfindung und Auffassung so ungemein wuchtig und großzügig aufgebauten biblischen Kompositionen — ähnlich wie etwa jener bei seinen Florentiner Zeitgenossen als »scimmia della natura« verschriene Meister Stefano (Vater des Giottino) — mit erstaunlich scharf und ausdrucksvoll individualisierten, lebendig bewegten Figurentypen aus dem Volksleben seiner Zeit zu bevölkern liebte, dabei aber namentlich in seinen Christusfiguren gleichwohl Idealgestalten von eigenartigster Schönheit, Ausdruckskraft und Stilgröße zu schaffen vermochte.

Im Anschluß an diesen im wesentlichen aus Pèleo Baccis Buffalmacco-Publikation gewonnenen und nur hie und da durch Nachtragsschlußfolgerungen aus Boccaccios, Ghibertis und Vasaris Buffalmacco-Mitteilungen kritisch ergänzten Überblick über den Bestand unserer derzeitigen Buffal-

macco-Kenntnisse möchte ich schließlich noch mit einigen Worten eingehen auf die Erwähnung einer gemeiniglich wohl erst für neueren Datums geltenden, jedenfalls aber längst als irrig erwiesenen Buffalmacco-Zuschreibung in der vermutlich erst nach 1541 verfaßten handschriftlichen Künstlervitensammlung des Florentiner Vasari-Zeitgenossen Giovanni Battista Gelli († 1563) 33), der in seiner kurzen Notiz über den vermeintlichen Agnolo Gaddi-Schüler »Buonamico« neben »non so che storie in Camposanto« und neben den zugrunde gegangenen Fresken im einstigen »munistero fuori della Porta a Faenza« — offenbar zur ostentativen Ergänzung der Angaben in Ghibertis »Bonamico«-Kapitel — als Werk Buffalmaccos noch aufführt: »et in San Bancazio una fighura di santa Humiliana fondatrice di detto monesterio«. Da nun nicht die schon vor 1246 in S. Croce zu Florenz beigesetzte Terziariernonne beata Umiliana de' Cerchi 34), sondern vielmehr die Vallombrosanernonne beata Umiltà di Faenza (mit dem weltlichen Namen »Rosanese« getauft, Gattin des Faentiner Nobile Ugolotto de' Caccianemici) die »fondatrice di detto monesterio ..... fuori della Porta a Faenza« gewesen war 35), so kann mit jenem zur Zeit Gellis in S. Pancrazio zu Florenz aufbewahrten und dem Buffalmacco — als dem aus Boccaccios »Decamerone« von jeher allbekannten Freskenmaler besagter Klosterkirche vor Porta a Faenza — zugeschriebenen Heiligenbilde nur das bekannte, im Jahre 1841 aus S. Salvi in die Florentiner Akademie übergeführte vierzehnteilige Altarwerk der beata Umiltà gemeint sein, von dem eines der dreizehn Randbildchen schon 1821 (mit der Sammlung Solly), ein zweites erst 1888 noch in die Berliner Königliche Gemäldegalerie gelangte 36).

Laut Angabe der von Richa (a. a. O., I, 398) mitgeteilten, den »Schriftcharakter des 14. Jahrhunderts aufweisenden« alten Sockelinschrift des Altarwerkes 37) war dieses ursprünglich auf dem die Gebiene der B. Umiltà bergenden Grabaltare aufgestellt, — also in der ehemaligen, dem Evangelisten Johannes (als dem »diletto avvocato« der B. Umiltà) geweihten Kirche

33) Von G. Mancini in Florenz 1896 in Buchform sowie gleichzeitig auch im Archivio Storico Italiano (ser. V, tom. XVII, S. 47 ff.) veröffentlicht; vgl. C. v. Fabriczys Bericht hierüber im Repertor. für Kunstwissensch., 1896, S. 351 ff.

34) Vgl. Bocchi-Cinelli, Le Bellezze di Firenze (1677), S. 341 f., sowie Richa, a. a. O., I, 75 ff.

35) Vgl. Richa, a. a. O. I, 357 ff, 363 ff.

36) Vgl. die Angaben in den Katalogen des Florentiner Akademie-Museums und des Berliner Kaiser Friedrich-Museums. (Die Berliner Kataloge sind durchgängig mit dem Druckfehler »S. Servi« belastet.)

37) Die jetzige Inschrift des Florentiner Umiltà-Altares wurde augenscheinlich erst um 1841 nach Richas Wiedergabe der Originalinschrift unter Verschiebung der alten Zeilenanordnung völlig neugemalt und fälschlich in das Mittelfeld der Predella eingerückt. — Vgl. die hierauf bezüglichen Angaben auf S. 357 dieses Aufsatzes.

des Vallombrosaner-Nonnenklosters bei Porta a Faenza zu Florenz, das von der B. Umiltà selbst im Jahre 1282 gegründet wurde, und in dem sie dann im Jahre 1310 starb und ihre letzte Ruhestätte fand [38]). Nachdem sodann im Jahre 1529 — aus Anlaß der die Stadt Florenz bedrohenden Belagerung durch die Söldnertruppen Papst Clemens' VII. — gleich anderen Florentiner Vorstadtklöstern auch das Vallombrosaner-Nonnenkloster bei Porta a Faenza von den Florentinern selbst aus Stadtverteidigungsrücksichten abgebrochen worden war [39]) und die damit obdachlos gewordenen Nonnen im Jahre 1531 durch ihre seit Mitte des 13. Jahrhunderts auch in S. Pancrazio zu Florenz ansässigen männlichen Vallombrosaner-Ordensgenossen das noch von S. Giovanni Gualberto selbst gegründete, im Jahre 1529 aber ebenfalls von den Florentinern halbzerstörte Vallombrosanerkloster S. Salvi als Zufluchsstätte angewiesen erhalten hatten [40]), fand das aus der Zerstörung von S. Giovanni Evangelista gerettete Altarwerk der B. Umiltà offenbar provisorische Unterkunft in S. Pancrazio, wo es G. B. Gellis Angabe zufolge jedenfalls noch um 1540 aufgestellt gewesen zu sein scheint. Die von den Nonnen aus S. Giovanni Evangelista gleichfalls mit fortgeführten Gebeine der Klostergründerin waren allerdings schon 1534 in das inzwischen wieder bewohnbar gemachte Kloster S. Salvi übergeführt worden; vermutlich erfolgte dann die Überführung des Umiltà-Altarwerkes aus S. Pancrazio nach Salvi im Jahre 1542 (also ganz kurze Zeit nach der Abfassung von G. B. Gellis Buonamico-Notiz), da in diesem Jahre laut Feststellung Richas (a. a. O., I, 365) die Gebeine der B. Umiltà auf dem bisherigen Natività-Altare der neuen Klosterkirche von S. Salvi öffentlich ausgestellt wurden [41]). Als in der Tat in S. Salvi befindlich wird der von G. B. Gelli noch um 1540 in S. Pancrazio registrierte Umiltà-Altar jedenfalls erst wiedererwähnt in der im Berliner Galeriekataloge von 1912 zitierten Umiltà-Biographie vom Jahre 1632, und ebenda sah es dann um 1750 auch der Pater Giuseppe Richa, und zwar augenscheinlich noch unversehrt. Die im Florentiner Akademie-Kataloge vermerkte Zersägung des Altarwerkes in seine

---

[38]) Also nicht in dem von S. Giovanni Gualberto gegründeten Stammkloster zu Vallombrosa, wie in den Berliner Galeriekatalogen (1906, S. 213 f., — 1912, S. 241) angegeben ist, ebenso auch in A. Venturis »Storia d. Arte Italiana«, vol. V (1907), S. 668, sowie in Langton Douglas' Neuausgabe von Crowe und Cavalcaselles »History of Painting in Italy«, vol. III (1908), S. 92, Anm. 1.

[39]) An seiner Stelle wurde bald darauf die »Cittadella di S. Giovanni Evangelista« (jetzt »Fortezza da Basso«) errichtet.

[40]) Vgl. Richa, a. a. O. I, 361.

[41]) Allenfalls könnte man als Termin der Überführung des Umiltà-Altares nach S. Salvi noch das Jahr 1625 annehmen, in welchem die Vallombrosaner-Nonnen — wohl zur Vierhundertjahrfeier der Geburt der B. Umiletàr — für deren Gebeine eine eigene Grabkapelle nebst besonderem Grabaltar in S. Salvi errichten ließen (vgl. Richa, a. a. O. I, 365).

vierzehn Einzelbilder [42]) und die Veräußerung der beiden jetzt im Berliner Kaiser Friedrich-Museum befindlichen Predellentäfelchen erfolgte zu Anfang des 19. Jahrhunderts wohl bei Gelegenheit der durch die Franzosen veranlaßten Aufhebung des S. Salvi-Klosters, das dann späterhin der Florentiner Kunstakademie als Magazin diente, — die Wiederzusammensetzung der noch vorhanden gebliebenen zwölf Einzelbilder endlich bei deren Überführung aus S. Salvi ins Florentiner Akademie-Museum im Jahre 1841. Bei dieser Wiederzusammensetzung hat man dann das ursprünglich von der (jetzt in Berlin befindlichen) Breitbilddarstellung eines Krankenheilungswunders der B. Umiltà eingenommene leere Mittelfeld der Predella auszufüllen gesucht durch die nach Richas sicherlich originalgetreuer vierzeiliger Wiedergabe der ursprünglichen Sockelinschrift in »gotischem« Frakturstil völlig neu gemalte fünfzeilige Inschrifttafel, — das dereinst die Berliner Hochbilddarstellung des Todes der B. Umiltà beherbergende linke Eckfeld der Predella dagegen gänzlich leer belassen müssen. Die bei besagter Wiederzusammensetzung des Altarwerkes auf die Fußleiste der neugotischen Umrahmung des Umiltà-Mittelbildes aufgemalte Datierungsinschrift »A. MCCCXVI« ist schließlich als vollkommen apokryph nachzuweisen aus dem Fehlen dieser offenbar willkürlich errechneten Datierung in Richas absolut zuverlässigen Notizen über den Umiltà-Altar von S. Salvi, da ja dieser so ungemein gewissenhafte Historiograph der Florentiner Kirchen sich keinesfalls auf die ganz allgemein gehaltene paläographische Bestimmung der trecentesken Entstehung des Altarwerkes aus der von ihm am Altarsockel vorgefundenen und sogar in der Originalorthographie und in der Originalzeilenfolge in extenso kopierten Inschrift »Hec sunt miracula beate Humilitatis ... et in isto altari est corpus ejus« beschränkt haben würde, wenn das Altarwerk außerdem noch mit irgendwelcher Datierungsinschrift versehen gewesen wäre [43]). Offenbar hat man also zur Zeit der

[42]) Vgl. Richa, a. a. O. I, 398, wonach die aus einer falschen Angabe der Umiltà-Biographie von 1632 abgeleitete Annahme von ursprünglich 15 Einzelbildern, von denen also ein Randbild völlig verloren gegangen sein sollte, mit Sicherheit als irrig nachzuweisen ist: »S. Umiltà è dipinta col diadema di Beata, ed intorno vi sono tredici storie«.

[43]) Die neuzeitliche Entstehung der falschen Datierungsinschrift »A. MCCCXVI« dürfte auch aus dem Fehlen des obligaten D[omini] nach dem A[nno] bereits mit genügender Sicherheit zu schließen sein. — Übrigens ist in dem Worte »Venerabilis« der in ihrem Gesamtcharakter so typisch »neugotischen« Predellainschrift des neu zusammengesetzten Umiltà-Altares dem Abschreiber des Richaschen Inschrifttextes bezeichnenderweise ein deutliches römisches Antiqua-V mit unterlaufen anstatt des sonst so konsequent von ihm durchgeführten gotischen Fraktur-V. — Die von P. Schubring in der »Zeitschr. f. Christl. Kunst« 1901, S. 375 vorgeschlagene Lesart 1346 für die falsche Datierungsinschrift des Umiltà-Altares ist ebensowenig stichhaltig wie die im illustrierten Berliner Museumskataloge von 1909 angegebene Lesart 1341; denn keinesfalls etwa kann das scharf markierte »gotische« V in der Schlußziffer als L gedeutet werden — so viel lieber man auch ein so offenkundig spätes Schulwerk des Lorenzetti-Stiles MCCCXLI oder MCCCXLVI datiert sehen möchte.

Wiederzusammensetzung des Umiltà-Altares (in der wohl durch G. B. Gellis Notiz traditionell gewordenen irrigen Voraussetzung, daß Buffalmacco als schon von Boccaccio erwähnter Freskendekorator der einstigen Vallombrosaner-Nonnenkirche S. Giovanni Evangelista auch das Altarwerk für die Grabkapelle der Kirchen- und Klostergründerin gemalt haben möge) die Jahreszahl 1316 vollkommen willkürlich neu errechnet aus dem schon aus Mannis »Veglie Piacevoli« (Florenz 1815, Bd. II, S. 1 ff.) bekannt gewordenen Grenzalter des (laut einer urkundlichen Zeugenunterschrift seines Sohnes Dominicus »olim« Calandrini vor dem 17. II. 1318 verstorbenen) Calandrino, des Besuchers Buffalmaccos in besagtem Nonnenkloster (laut Boccaccios »Decamerone« VIII, Nov. III) sowie vielleicht auch aus der oben erwähnten, wohl auch früher schon von so manchem Florentiner gelesenen und wohl gar in älteren Florentiner Guiden bereits veröffentlichten Weihinschrift von 1315 in der St. Jacobus-Kapelle der Badia a Settimo bei Florenz.

Jedenfalls also ist die Datierungsinschrift »A. MCCCXVI« am Umiltà-Altare des Florentiner Akademie-Museums ebenso sicher als in toto gefälscht zu betrachten, wie dieses Altarwerk selbst — dessen stilistische Grundnote ja außerdem längst als ausgesprochen sienesisch erkannt und anerkannt wurde — nicht eine Spur von Stilverwandtschaft mit den jetzt neu aufgedeckten Buffalmacco-Fresken der Florentiner Badia-Kirche aufzuweisen hat. Da jedoch eben jene somit absolut unglaubwürdige Datierungsinschrift — die man dabei doch in der Regel als »jedenfalls erneuert« nur mit einem gewissen Mißtrauen aufnimmt — von den meisten Autoren gleichwohl noch jetzt als für die Datierung des Umiltà-Altares maßgebend betrachtet wird, so fragt es sich nunmehr, ob die auf dieser irrigen Datierung basierende Zuschreibung des Altarwerkes an Pietro Lorenzetti — bzw. die selbst noch von A. Venturi [44]), W. Bode [45]) und Langton Douglas [46]) vertretene Annahme, der Umiltà-Altar repräsentiere »die früheste erhaltene Arbeit« des besagten Sienesen — auch fernerhin aufrecht zu erhalten ist.

Im Gegensatze zu der auch von ihm noch gutgläubig festgehaltenen Einreihung des Florentiner Umiltà-Altares unter die eigenhändigen Frühwerke des Pietro Lorenzetti hat A. Venturi [47]) am Schlusse seiner Betrachtungen über dieses von ihm auf Grund der Datierungsinschrift »A. MCCCXVI« gleichfalls allen übrigen Lorenzetti-Gemälden vorangestellte Altarwerk offen eingeräumt, daß letzteres in der Tat doch recht handgreifliche Stil- und Qualitätsunterschiede aufweist gegenüber besser beglaubigten Frühwerken

[44]) In seiner »Storia d. Arte Italiana«, Bd. V (1907), S. 668.

[45]) In seiner letzten Neuausgabe des Burckhardtschen »Cicerone« (1910), II, S. 668 g.

[46]) In seiner Neuausgabe von Crowe und Cavalcaselles »History of Painting in Italy«. Bd. III (1908), S. 92.

[47]) A. a. O., V, S. 672.

eben jenes großen Sienesen, — so insbesondere gegenüber dem in der Pieve von Arezzo befindlichen vielteiligen Madonnenaltare von 1320, dessen ebenso scharf und ausdrucksvoll wie mannigfaltig individualisierte Einzelfiguren in ihren wechselreichen, naturwahr beobachteten und sorgsam durchgeführten Gewanddrapierungen in so offensichtlichem Gegensatze stehen zu den schematisch gleichförmigen, unpersönlichen und ausdrucksleeren, sämtlich in sackartig schwerfallende und dickfaltige Gewänder gehüllten Figurentypen der mit schulmäßiger Routine heruntergepinselten Umiltà-Historien. Weit näher als diesem und anderen Frühwerken des Pietro Lorenzetti stehen nun unsere Umiltà-Historien jenen vier jetzt gleichfalls im Florentiner Akademie-Museum aufbewahrten kleinfigurigen Historien aus der Legende des hl. Nikolaus von Bari, die laut Vasari (Ausg. Milanesi I, 523) zusammen mit einem jetzt verschollenen, laut Bocchi-Cinelli [48]) dereinst »Ambrosius Laurentij de Senis MCCCXXXII« signiert gewesenen Madonnenaltare für die Florentiner Benediktinerklosterkirche S. Procolo gemalt wurden von dem in den Jahren 1332—1334 auch als Mitglied der Florentiner »Arte de' medici e speziali« nachweisbaren Sieneser Meister A m b r o g i o L o r e n z e t t i , dem wohl eben darum schon G. F. Waagen [49]) das im Jahre 1821 mit der Sammlung Solly in die Berliner Königliche Gemäldegalerie gelangte Predellenstück des Florentiner Umiltà-Altares zuschrieb. A. Venturi [50]) möchte angesichts dieser unverkennbaren Stilverwandtschaft der Umiltà-Historien aus S. Giovanni Evangelista und der Nikolaus-Historien aus S. Procolo die architektonischen Hintergrundszenerien der letzteren als aus denjenigen der ersteren Heiligenhistorien weiterentwickelt betrachtet wissen. In der Tat jedoch dürfte das u m g e k e h r t e »svolgimento« als das richtigere anzusehen sein, da ja die — gegenüber jenen ungemein reich und sorgsam durchgebildeten Architekturperspektiven der Nikolaus - Historien — ziemlich dürftig erfundenen und mit summarischer Oberflächlichkeit behandelten Architekturfolien unserer Umiltà-Historien doch wohl mit mehr Recht auf das Konto eines schwächlichen Schul n a c h f o l g e r s und N a c h a h m e r s zu setzen sind als auf dasjenige eines vorbildlich wirkenden Schul f ü h r e r s , — ebenso wie auch die mit bloßer Schulroutine in einem matten und bläßlichen Kolorit heruntererzählten, lediglich durch triviale Genrezüge amüsant belebt erscheinenden Umiltà-Historien selbst weit eher als schwächliche Nachahmungen denn als Vorbilder jener höchst lebendig, originell und geistreich vorgetragenen Nikolaus-Historien sich kenntlich

[48]) Bellezze di Firenze (1677), S. 380. — Auch bereits in Ghibertis Comment. II, Cap. XII, finden sich eine »tavola« und eine »cappella« in S. Procolo zu Florenz als Malwerke Ambr. Lorenzettis angemerkt.

[49]) Im Berliner Galerie-Kataloge von 1851, S. 368.

[50]) A. a. O., V, S. 701.

machen [51]). Da aber die schon zu oft hier zitierte, als in toto gefälscht anzusehende Datierungsinschrift »A. MCCCXVI« am Florentiner Umiltà-Altare einer entsprechend späteren Datierung eben dieses Altarwerkes jetzt nicht mehr im Wege steht, so darf letzteres nunmehr getrost als die jedenfalls erst nach Ambrogio Lorenzettis Nikolaus-Altar von etwa 1333 entstandene Auftragsarbeit eines schwächlichen Lorenzetti-Nachahmers angesprochen werden, der wohl auf ausdrücklichen Wunsch der Nonnen von S. Giovanni Evangelista besagtes Altarwerk von S. Procolo für seine Arbeit als Mustervorlage benutzt haben mag.

Nun besitzen wir eine weitere, und zwar nicht minder offensichtliche Nachahmung dieses Lorenzettischen Nikolaus-Altares von S. Procolo zu Florenz in dem mit Francesco Trainis vollem Namen signierten und laut urkundlicher Überlieferung 1344—1345 (April-Januar) von besagtem Künstler in Pisa gemalten Dominicus-Altare aus S. Caterina zu Pisa, dessen Mitteltafel mit der Einzelgestalt des hl. Dominicus (und der Halbfigur des segnenden Erlösers im bekrönenden Spitzbogenfelde) jetzt im dortigen Museo Civico aufbewahrt wird, während die vier Seitentafeln mit acht Szenen aus der Legende desselben Heiligen (und den Halbfiguren der vier Evangelisten in den bekrönenden Spitzbogenfeldern) im Erzbischöflichen Seminar zu Pisa Aufnahme fanden. Dieser Pisaner Dominicus-Altar aber erweist sich im Gesamtaufbaue wie auch in den Einzelkompositionen und deren zeichnerischer und malerischer Detailbehandlung dem Florentiner Umiltà-Altare als stilistisch so nahe verwandt, daß sich dem Beschauer beider Altarwerke wohl oder übel die Vermutung aufdrängen muß, der Umiltà-Altar aus S. Giovanni Evangelista könnte wohl gleichfalls von Francesco Traini gemalt sein: hier wie dort die gleiche temperamentlose und innerlich leblose Befangenheit in Ausdruck, Haltung und Drapierung der mittleren Hauptfigur wie der Einzelfigürchen auf den seitlichen Legendenbildern, — die gleiche genrehaft gefällige und routiniert leichtflüssige, im Kompositionsprinzip den Nikolaus-Legenden Ambrogio Lorenzettis abgelauschte, im figürlichen Detail freilich recht geistlose, schematisch typisierende Art der Legendenerzählung auf den begleitenden Bildtäfelchen, — die gleichen schwerfällig nüchternen, von den viel reicheren und zierlicheren Architekturperspektiven Lorenzettis in ihrer summarisch-flächenhaften Behandlungsweise so unvorteilhaft abstechenden Hintergrundarchitekturen. Dabei ist jedoch

---

[51]) Man vergleiche z. B. das prächtig lebendige Figürchen des staunenden Mönchs auf der Florentiner Besessenenheilungs-Legende des St. Nikolaus von Bari mit dem in der Gebärdensprache an sich jenem Mönchsfigürchen augenscheinlich nachempfundenen und doch an Lebendigkeit des Ausdrucks und der Bewegung so wesentlich geringeren Figürchen des ratlosen Arztes auf der Berliner Krankenheilungs-Legende der B. Umiltà von Faenza.

in Ausdruck, Bewegung und Gruppierung der Einzelfigürchen wie auch in der koloristischen Durchführung der Pisaner Dominicus-Legenden gegenüber den Florentiner Umiltà-Legenden immerhin schon ein merklicher Fortschritt nach der Seite lebendigerer Gestaltungs- und Ausdrucksfähigkeit zu konstatieren, woraus also auf einen erheblichen Zeitabstand zwischen der Ausführung des noch anfängerhaft schwächlichen Umiltà-Altares und des wesentlich reiferen Dominicus-Altares von 1344 zu schließen wäre. Unabweisbar erscheint jedenfalls die Voraussetzung, daß der Maler des Florentiner Umiltà-Altares so gut wie der des Pisaner Dominicus-Altares Lorenzettis Nikolaus-Altar von etwa 1333 in S. Procolo zu Florenz gesehen und als direktes Vorbild studiert haben muß [52]), ebenso wie ja der Maler des Trionfo della Morte im Pisaner Camposanto ohne Zweifel Andrea Orcagnas Freskodarstellung des gleichen Bildvorwurfs in S. Croce zu Florenz — deren kostbare Reste durch Nello Tarchianis verdienstvolle Bemühungen kürzlich wieder aufgedeckt wurden — gesehen und als Vorbild studiert haben muß. Nun hat schon Milanesi — wie bereits bei Besprechung der Camposanto-Malereien Francesco Trainis (S. 348f.) erwähnt wurde — aus einer urkundlichen Notiz im Rechnungsbuche der Bauhütte von S. Giovanni fuor Civitas zu Pistoia [53]) nachweisen können, daß Vasaris Angabe, Francesco

52) Daß übrigens Ambrogio Lorenzettis Nikolaus-Altar von S. Procolo auch viel später noch — und zwar vermutlich auf eigenen Wunsch der Auftraggeber, nach den so häufigen Analogiefällen in italienischen Künstlerurkunden des Tre- und Quattrocento zu schließen, — für andere Altarwerke als Mustervorlage benutzt wurde, beweist das unter der Katalognummer 1097 im Berliner Kaiser Friedrich-Museum (Kat. 1912 p. 240) befindliche Bildtäfelchen, auf dem eine Hafenszene aus der Legende einer unbekannten Heiligen (St. Helena?) geradezu als genaue Wiederholung des Kompositenschemas der Hafenszene von Myra aus der Nikolaus-Historienfolge von S. Procolo sich darstellt, nur daß die Vordergrundfigürchen auf dem Berliner Einzeltäfelchen bereits in der Modetracht des beginnenden Quattrocento paradieren.

53) Vgl. Vasari-Milanesi, I, 613, Anm. 2. — Nach A. Chiappellis Darlegungen im »Bollettino Storico Pistoiese« von 1900 (Bd. I, S. 2 f.) wäre die betreffende Eintragung im Rechnungsbuche der Bauhütte von S. Giovanni fuor Civitas zu Pistoia — Vorschläge verschiedener über Bestellung eines Altarbildes für S. Giovanni fuor Civitas beratenden Kommissionsmitglieder hinsichtlich der eines solchen Auftrages am würdigsten erscheinenden Florentiner Malkünstler — erst um 1347 zu datieren. Damit würde jedoch Francesco Traini keineswegs als ein in letzterem Jahre noch immer in Orcagnas Florentiner Werkstatt als Gehilfe beschäftigter Anfänger seiner Kunst hingestellt erscheinen, da ja der auf ihn abzielende Sondervorschlag sehr wohl auf einer um mehr als ein Jahrzehnt zurückgreifenden Florentiner Reminiszenz des betreffenden Pistoieser Kommissionsmitgliedes basieren könnte, die in dem Zusatze »che istae in bottegha dell'Andrea« für die Zeit der Kommissionsberatung selbst gar nicht mehr zutraf. Vermutlich wird das betreffende Kommissionsmitglied bei seinem Traini-Vorschlage geradezu den meiner Hypothese zufolge um 1335 in Orcagnas Florentiner Werkstatt von Francesco Traini gemalten Umiltà-Altar von S. Giovanni Evangelista bei Florenz als seinem Geschmacke nach mustergültige Kunstleistung im Auge gehabt haben.

Traini sei ein Schüler Andrea Orcagnas gewesen, wenigstens insofern zutrifft, als besagter Pisaner Lokalkünstler jener Pistoieser Urkundennotiz zufolge in jüngeren Jahren jedenfalls eine Zeit lang als Gehilfe Orcagnas in dessen Florentiner Werkstatt tätig gewesen sein muß. Da aber einem Urkundenfunde Simoneschis zufolge [54]) Francesco Traini, der ja außerdem schon 1322 bis 1323 im Pisaner Kommunalpalaste Malarbeiten auszuführen hatte, bereits im Jahre 1337 in Pisa als Inhaber einer eigenen Lehrwerkstatt nachweisbar ist, würde seine Gehilfentätigkeit in Orcagnas Florentiner Werkstatt offenbar in die Jahre 1334—1336 zu verlegen sein, also in die Zeit kurz nach Aufstellung des Nikolaus-Altares Ambrogio Lorenzettis in S. Procolo zu Florenz: somit dürfte die Ausführung des Umiltà-Altares für S. Giovanni Evangelista bei Florenz — mit der Francesco Traini vielleicht in Vertretung seines vielbeschäftigten Brotherrn Orcagna betraut wurde — etwa ein volles Jahrzehnt früher erfolgt sein als diejenige des Dominicus-Altares für S. Caterina zu Pisa. Jedenfalls aber wird der Berliner Kaiser Friedrich-Museumskatalog bei Aufzählung der Berliner Teilstücke des Florentiner Umiltà-Altares, dieser schwächlichen Epigonenleistung eines gleichzeitig florentinisch und sienesisch beeinflußten Nachahmers des Nikolaus-Altares Ambrogio Lorenzettis, den stolzen Autornamen Pietro Lorenzetti in Zukunft getrost unterdrücken dürfen, wenn anders der gutgläubige Berliner Museumsbesucher vor geringschätzigen und somit falschen Vorstellungen vom künstlerischen Können eines der bedeutendsten Sieneser Trecentomaler bewahrt bleiben soll.

---

[54]) Vgl. L. Simoneschi, Notizie e Questioni intorno a Francesco Traini (Pisa 1898) und I. B. Supino, Arte Pisana (1904), S. 265 ff.

A. Dürers »Pfeifer und Trommler«.

Ein Beitrag zur Konstruktion der Figuren und zur Datierung des Bildes.

Von Dr. **H. von Ochenkowski.**

Literaturverzeichnis.

1. Thausing Moritz, Albrecht Dürer, G.schichte seines Lebens und seiner Kunst. 2. Aufl. Leipzig 1884 (E. A. Seemann) S. 184.

2. Lübke Wilhelm, Geschichte der deutschen Kunst. Stuttgart 1890 (Ebner und Seubert) S. 608.

3. Weizsäcker Heinrich, Katalog der Gemäldegalerie des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt a. M. Frankfurt a. M. 1900. S. 92.

4. Wölfflin Heinrich, Die Kunst Albrecht Dürers. München 1908 (F. Brückmann). S. 152 Anm. 4, S. 130.

5. Justi Ludwig, Konstruierte Figuren und Köpfe usw. Leipzig 1902.

6. Weizsäcker Heinrich, Kunstwissenschaftliche Beiträge A. Schmarsow gewidmet. 1908. S. 153 ff.

7. Heidrich Ernst, Albrecht Dürers schriftlicher Nachlaß. Berlin 1908 (J. Bard). S. 252.

8. Meder Joseph, Die grüne Passion. Rep. f. Kunstwiss. Berlin 1907. Bd. 30.

9. Klaiber H., Beiträge zu Dürers Kunsttheorie, Blaubeuren o. J. 1903. (Fr. Mangold). (Diss.)

10. Leonardo da Vinci, Das Malerbuch. Zusammenstellung von W. v. Seydlitz. Berlin 1910 (J. Bard). S. 41 ff.

11. Leonardo da Vinci, Das Buch von der Malerei. Nach dem Codex Vaticanus übersetzt von Heinrich Ludwig. 3 Bde. Wien 1882 (W. Braumüller). In »Quellenschriften für Kunstgeschichte...«, Bd. 1 Buch III § 264.

12. Dürer Albrecht, Vier Bücher von menschlicher Proportion. Nürnberg 1528 (J. Formschneider). S. VNIIII.

In der Hauskapelle des »alten Jabachschen Hauses« in Köln befand sich einst ein Flügelaltar, dessen Hauptteil wahrscheinlich aus einer jetzt verschollenen Schnitzerei bestand (Thausing); die beiden Flügel waren innen und außen durch eine Malerei von Albrecht Dürer geschmückt.

Die Holzbretter der Flügel wurden zwischen den beiden bemalten Oberflächen durchsägt und die Bilder gelangten — voneinander getrennt — in verschiedene Museen: Die einstigen Innenbilder kamen in die Münchner Pinakothek, wo sie bis jetzt aufbewahrt werden. Sie stellen je zwei Heilige dar und zwar links die Gestalten des Joseph und Joachim, rechts die des

Simeon und Lazarus. Bei geschlossenen Flügeln war ein Gemälde zu gewahren, welches durch Komposition und Farbenpracht besonders auffiel; es stellte den leidenden Hiob dar und war durch eine Leiste der Einrahmung mittendurch in zwei Teile getrennt. Jetzt befindet sich der linke Flügel im Städelschen Institut in Frankfurt, der rechte im Wallraf Richartzmuseum zu Köln. Einmal vom ganzen getrennt, wurde dann auch noch die ursprüngliche Form des linken Flügels durch ein abgerundetes Dreieck im oberen Teile verändert (der rechte Flügel ist oben durch ein Halbrund abgeschlossen). Sicher war zur Zeit der Entstehung des Bildes die Form der Umrahmung bei beiden Flügeln gleich; denn die ersichtlich angestrebte sorgfältige Einheitlichkeit der Komposition des dargestellten Gegenstandes läßt eine derartige Willkür in der Form als ausgeschlossen erscheinen. Was daran verändert wurde, vermag ich mit voller Sicherheit nicht zu entscheiden, da ich keine Gelegenheit hatte, die Bilder ohne Rahmen betrachten zu können; jedoch will ich die Vermutung aussprechen, daß der linke Flügel, erst nach seiner Lostrennung vom Altare, mit dem jetzigen Rahmenabschlusse im oberen Teile versehen wurde.

Das Bild ist trotz der Leiste in der Mitte als untrennbar komponiert, wie es die bis zu den zwei Musikanten herüberreichende Gewandschleppe der Frau und die einheitliche Gebirgs- und Waldlandschaft im Hintergrunde augenscheinlich machen. Die beiden Flügel, nebeneinander gesetzt, stellen Hiob dar, wie er von seinem Weibe und von zwei Musikanten verspottet wird. Das Weib leert über die Schulter des nackt sitzenden Alten einen Eimer voll Wasser aus; ein zuschauender Musikant pfeift dazu auf einem klarinettenartigen Instrumente, während ein anderer, der am Gürtel eine kleine Trommel trägt, mit beiden gehobenen Stäben innehaltend, aufmerksam der Melodie des Pfeifers lauscht, um mit seiner Begleitung zur rechten Zeit einzufallen. Hiobs Haus steht in Flammen; ein Diener läuft auf die vordere Gruppe zu, hebt schreiend die Hände, um die schlimme Nachricht von weitem anzukündigen; die rechts hinausziehende Karawane von beladenen Kamelen wird von einigen sie verfolgenden Reitern angegriffen.

Für unser Thema bildet die Gestalt des Trommlers ein seltsames Interesse. Dürer hat sich selbst darin abgebildet und zwar zum ersten und einzigen Male in seiner fast halblebensgroßen g a n z e n Gestalt. Alle übrigen Selbstbildnisse Dürers i n g a n z e r G e s t a l t sind von kleinen Dimensionen. In den Zügen des Gesichts: der feinen gebogenen Nase, den kleinen Augen und dem breiten Munde erkennen wir sein naturwahres, gar nicht oder nur wenig idealisiertes Bildnis [1]) und darin weicht es von

---

[1]) Dasselbe ist in dem Selbstbildnisse aus dem Allerheiligenbilde (Wien) und in der Zeichnung »... do ist mir weh« (Bremen) L. 130 wahrzunehmen.

den drei bekannten idealisierten Selbstbildnissen Dürers ab. So sah er in dem vierunddreißigstem Jahre seines Lebens aus; denn das Bild des leidenden Hiob muß im Jahre 1504/5 entstanden sein; zu dieser Anschauung berechtigt außer der Konstruktionsweise der Figuren die Betrachtung des Stiles und der Malweise, die auf eine zweifelsohne im wesentlichen eigenhändige Ausführung deutet [1]).

Das Bild des leidenden Hiob ist ausgezeichnet erhalten und — außer einigen Retouchen an den Händen des Trommlers und an der Linken des Pfeifers — ist es gar nicht oder nur ein weniges am Himmel übermalt. Seine Eigenhändigkeit, sowie die der inneren Figuren der vier Heiligen wurde vielfach in Frage gestellt. Thausing (L.-V. 1) sprach den Zweifel aus, ob Dürer selbst die Zeichnung zu diesen Bildern geliefert habe; auch die Malweise scheint ihm eher an Kulmbach, als an die eigene Hand des Meisters zu erinnern. Aus dem Gesamtton seiner Äußerungen läßt sich schließen, daß er geneigt ist, Dürer ebenso die zeichnerische Komposition wie die Ausführung der Farbenfläche abzusprechen. Lübke (L.-V. 2) verwirft nur die vier Heiligengestalten aus der Münchner Pinakothek; das »flüchtig aber geistreich« gemalte zweiteilige Bild des leidenden Hiob spricht er mit Sicherheit dem Meister selbst zu. H. Weizsäcker (L.-V. 3) zieht das Monogramm auf dem Stabe Josephs (München) als echt an und findet die Bilder »insgesamt von Dürers eigener Hand«. H. Wölfflin (L.-V. 4) äußert sich über den Altar wie folgt: »Der Jabachsche Altar (München, Frankfurt, Köln) kann nur in einem Werkstattzusammenhang mit Dürer genannt werden. Die Datierung auf 1500 ist sicher zu früh, er weist in allen Motiven auf die Zeit von 1503/5, verliert aber sehr bei der Konfrontation mit den gesicherten Werken«.

Es wird aus obigem ersichtlich, wie sehr sich die Meinungen über des Meisters Anteil an den aus seinem Atelier stammenden Altarflügeln kreuzen und widersprechen.

Ich beabsichtige nicht die geringere Qualität des Jabachschen Altares gegenüber anderen gesicherten Leistungen Dürers hervorzuheben, jedoch wird ihm, meines Erachtens, unrecht getan, wenn er allzu oft und von verschiedenen Kunstforschern nur als Werkstattbild angesehen wird. Er ent-

[1]) Von den italienischen Einflüssen, die das künstlerische Schaffen Dürers von Zeit zu Zeit durchziehen, fällt einer auf das Jahr 1504 (bekanntlich durch Jacopo de Barbari verursacht). Dieser Einfluß läßt sich — außer den antikisierenden Bauten in der Grünen Passion — auch in dem Bilde des leidenden Hiob nachweisen und zwar in der Figur des Weibes — linker Flügel —, die in ihrer heftigen Bewegung an eine der Nereidenstatuen (British Museum) auffallend erinnert. Ein Zusammenhang — wenn vielleicht auch ein indirekter, da das Nereidendenkmal (zu Xanthos in Lykien) erst im Jahre 1842 von einer englischen Expedition freigelegt wurde — ist in der Bewegung des gesamten Körpers, ausgenommen die Arme, zweifellos sichtlich.

hält im wesentlichen nichts, was dazu berechtigen könnte. Vielmehr ist der Vorrang der Außenseite zu geben und zwar wegen der einfachen Komposition und geringeren Ausführung der Innenseiten, deren Farben wirkung allerdings nicht zu leugnen ist. Ferner wird oft die angeblich flüchtige Malweise hervorgehoben, die richtiger als flüssig und breit in der Ausführung, keineswegs als flüchtig zu betrachten ist.

Das gesamte Bild ist für eine bestimmte Entwicklungsperiode Dürers von Interesse und Bedeutung. Durch das böse Schicksal, das die beiden Teile des Bildes voneinander getrennt und in zwei verschiedene Museen gehängt hat, wird der Gesamteindruck bedeutend beeinträchtigt; könnten wir die zwei Teile nebeneinanderhängend betrachten, so würde die wunderbare Schlichtheit der Komposition ganz anders wirken, obwohl sie freilich von vornherein durch die trennende Leiste gestört wird.

Um meine Meinung über die Bedeutung des Bildes richtig einzuführen, will ich zuerst die Komposition der Einzelfiguren besprechen. Es ist vor allem zu erwähnen, daß sämtliche Figuren konstruiert sind und zwar weisen sie eine Konstruktion auf, welche als aus den von Justi (L.-V. 5) nachgewiesenen Konstruktionen entwickelt betrachtet werden muß. Es bedürfte einer Reihe von geometrischen Figuren, die ähnlich wie bei den dem Justischen Werke beigegebenen Abbildungen auf eine Wiedergabe des Bildes des leidenden Hiob aufgetragen werden müßten, um die Konstruktion klarzulegen; allein das würde uns bei einer Betrachtung des einen Flügels des Gemäldes zu weit führen [3]). Es genüge hier zu erwähnen, daß die Konstruktion der Figur des Pfeifers und die der Frau sich nicht mit dem Schema für die Frontalkörper deckt (die Apollogruppe, Adam und Eva (Lanna) 1504, L. 173, Adam und Eva-Stich, 1504, B. 1 (sämtl. Abb. bei Justi). Jedoch hat sich das hier angewandte Schema aus dem vorigen entwickelt. Für unser Thema ist nur das Bild: Pfeifer und Trommler (Köln) von Interesse; über das Vorhandensein einer Konstruktion bei diesen beiden Figuren sei gesagt, daß die einzelnen Maße der Körperglieder sämtlich auf der Körperlänge abgemessen sind (z. B. beträgt der Kopf des Pfeifers $1/8$, das Gesicht $1/10$, die Hand ohne Finger $1/16$, die Schulterbreite $1/5 = 2/10$ = zwei Gesichtslängen, der Spalt $3/6 = 1/2$ usw.). Bei den beiden Figuren dieses Bildes ist der Abstand von der Begrenzung der Kopftracht bis an das Fußgelenk als Körperlänge angenommen. Die Ausführung der Einzelheiten der sehr komplizierten Konstruktion wäre hier nicht am Platze. Doch will ich nicht unterlassen darauf hinzuweisen, daß der Figur des Pfeifers ein Parallelogramm, der des Trommlers ein Dreieck zugrunde liegt. Ein derart durch-

[3]) Verfasser will eine ausführliche Besprechung der Konstruktionen für den Jabachaltar, wie für manche frühere Werke Dürers einem späteren Aufsatz vorbehalten.

gedachtes und in Einzelheiten kompliziertes Schema konnte in Deutschland nur von Dürer stammen und nicht vor 1504 entstehen.

Die Möglichkeit des Vorhandenseins einer Konstruktion bei Dreiviertelansicht der Dürerschen Figuren wurde von Justi abgelehnt, noch entschiedener von Klaiber (L.-V. 9). Ich glaube jedoch bei der entgegengesetzten Meinung, die ich anderenorts (Rep. f. Kunstwiss. Bd. 34, S. 433 ff.) flüchtig berührt habe, bleiben zu müssen. Allerdings fehlt mir immer noch ein unanfechtbarer Beweis, der in einer eigenhändigen Zeichnung einer Dreiviertelfigur mit von Dürer selbst hineingezeichneten geometrischen Linien bestünde.

Jedoch bin ich fest überzeugt, daß Dürer bei sämtlichen von ihm ausgeführten Figuren in jeder Drehung und Stellung eine Konstruktion angewandt hat. Und gerade war nicht das »freie« Schaffen — was er allerdings ohne Schwierigkeiten konnte —, sondern das Gestalten eines ideellen Körpers und einer ideellen Körperbewegung das höchste Streben seiner Kunst (L.-V. 4, S. 130).

Ein etwaiger Hinweis auf Konstruktionen für Körper in Dreiviertelansicht ist in den »Vier Büchern von menschlicher Proportion« nicht enthalten. Aber das Buch gibt in seinen sämtlichen Teilen nur die Grundlagen zu der Theorie Dürers, ohne den erfinderischen Geist an der Erweiterung der angegebenen Schemata zu hemmen. Die Anwendung dieser Regeln und die Erfindung von Abweichungen steht jedem reifen Künstler frei, wie es Dürer selbst und auch diejenigen Maler bewiesen haben, denen das Buch Dürers im Original oder in den vielen Übersetzungen bekannt war. Etwaige deutliche Anknüpfungen an die Dürerschen Konstruktionen — außer bei Lucas van Leyden — glaube ich bei vielen Malern des 16. Jahrhunderts wiederzufinden (z. B. bei »Adam und Eva« von C. Cornelisz van Haarlem. Amsterdam. Rijcksmuseum und bei der nacktliegenden Frauengestalt von Hendrick Golzius in »Vertumnus und Pomona«. Daselbst.)

Es ist sehr wahrscheinlich, daß diese Meister direkt aus dem Dürerschen Buche geschöpft haben, obwohl der im 16. Jahrhundert stark entwickelte italienische Einfluß auch auf andere im Süden verbreitete theoretische Schriften hinweisen kann. Denn Dürer war nicht der Alleinerfinder der Proportionslehre und der damit eng verbundenen komplizierten Konstruktionen für Einzelfiguren und Gruppenbilder. Seine Grundsätze schöpfte er aus den Schriften des L. B. Alberti, die damals noch nicht gedruckt waren, aber in zahlreichen Abschriften und mündlicher Überlieferung sehr verbreitet gewesen sein müssen. Eine weitere Ausbildung und Vervollkommnung seiner Grundsätze verdankt Dürer den Studien Leonardo da Vincis. In allerengster Anknüpfung an dieselben steht eben unsere Figur des Pfeifers, worüber das folgende Zitat aus dem Malerbuche Leonardo da Vincis (S. 45)

in der Zusammenstellung von W. v. Seydlitz (L.-V. 10) genauere Aufschlüsse erteilt.

»Ruht eine Figur auf einem Fuß, so wird die Schulter der Standseite stets niedriger sein, als die andere, und die Halsgrube wird sich mitten über dem Standbein befinden.« Wenn wir nun eine Vertikale über die Halsgrube des Pfeifers führen, so geht dieselbe durch die Mitte seines linken Knies. Weiter unten steht folgendes: »Die Körperlast eines Mannes, der auf einem Beine steht, wird stets über dem Mittelpunkt der Schwere so verteilt sein, daß die Gewichtsteile hüben und drüben gleich sind. Streckt er z. B. einen Arm vor die Brust, so muß er ebensoviel von seinem natürlichen Gewicht nach hinten ausladen.« Der ideelle Mittelpunkt der Schwere liegt hier ungefähr auf der eben erwähnten Vertikalen. Es ist deutlich zu sehen, wie stark die Figur mit dem Oberkörper nach rückwärts ausladet. »Reckt man einen Arm nach vorn, so tritt die Halsgrube über den Standfuß zurück; wird aber das eine Bein nach hinten gestreckt, so tritt die Halsgrube nach vorn vor. Um so viel als die eine Seite durch das Ruhen kürzer wird, wird die gegenüberstehende länger..... Pflege den Kopf nie ebendahin gewendet sein zu lassen, wohin sich die Brust dreht, noch den Arm in gleicher Richtung mit dem Bein gehen zu lassen.... Steht die Brust gerade nach vorn, so mach daß am Kopfe, wenn dieser sich zur Linken wendet, die rechtsseitigen Teile höher stehen, als die linksseitigen.... und steht er auf dem rechten Bein, so laß das Knie des linken sich einwärts biegen und den linken Fuß sich an der Außenseite etwas vom Boden erheben.« — Falls wir den letzten Satz auf den Pfeifer anwenden, der auf dem linken Bein ruht, so ist diese Gestalt durchwegs treu nach den eben zitierten Vorschriften Leonardos konstruiert. Somit kann kaum angenommen werden, daß diese Regeln für die zeichnerische Gestaltung einer auf einem Beine ruhenden Figur Dürer unbekannt waren; er hat sie wahrscheinlich durch Jacopo de Barbari im Jahre 1504/5 zur Kenntnis bekommen, was zu meiner Datierung des Bildes des leidenden Hiob einen weiteren Beitrag liefert.

Zu den eben auf S. 366 flüchtig angegebenen Proportionsmaßen sind noch einzelne von Leonardo angegebene Maße hinzuzufügen, um die Abwesenheit von jeglichem »freien Schaffen« bei dieser Dürerschen Dreiviertelfigur vollends zu beweisen. Auf S. 41 der Seidlitzschen Zusammenstellung steht folgendes: »In der ersten Kindheit des Menschen ist die Schulterbreite gleich der Gesichtslänge; weiterhin gleich der Entfernung von der Schulter bis zum Ellbogen, bei gebogenem Arm; und ebenso gleich der Entfernung vom Daumen bis zum gebogenen Ellbogen. Sie ist gleich der Entfernung vom Ansatz der Scham bis zur Mitte des Knies, sowie der Entfernung zwischen diesem Kniegelenk und dem Fußgelenk. Diese Maße entsprechen

beim Kinde jedesmal einer Kopflänge... beim Erwachsenen aber entsprechen sie zwei Kopflängen... Hat aber der Mensch erst das äußerste Maß seiner Größe erreicht, so hat jede der (beim Kinde) genannten Entfernungen ihre Länge verdoppelt....«

Wie wir im Verlaufe der weiteren Darstellung ersehen werden, hat Dürer nicht nur die von Leonardo vorgeschriebene Konstruktion für die allgemeine Stellung der Figur des Pfeifers, sondern auch die eben zitierten einzelnen Maße benutzt. Bei meinen Bemühungen dies, trotz der Tracht, möglichst genau nachzuprüfen, habe ich durch die Mitte der Schulterbreite der Figur eine Vertikale geführt, deren oberer Endpunkt auf die Einbiegung in der Kontur der Kappe fällt (ungefähr auf die Mitte des Schädels). Der untere Endpunkt fällt dann auf die Mitte des linken Fußgelenkes. Vom obersten Endpunkt dieser Linie bis auf die Grenzlinie der Kappe nach unten — d. h. bis an den Hals — abgemessen, ergibt die von Dürer für diese Figur angenommene Kopflänge mit voller Sicherheit, da: 1. dieser Abstand — gleich der Höhe der Kappe — auf der Körperlänge achtmal nach unten abgemessen, auf das Fußgelenk fällt, 2. von der Schulter, oberhalb des violetten gezackten Bandes, zweimal längs des Oberarmes nach unten abgemessen, auf den Endpunkt des Ellbogens trifft, (übrigens beträgt diese Kopflänge zweimal die größte Breite der linken Hand, auf einer Horizontalen abgemessen). Somit liegt in Punkt 2 eine Probe für die Richtigkeit der unter Punkt 1 angenommenen Kopflänge vor.

Diese Kopflänge zweimal vom Ellbogen, dem Unterarme entlang, nach oben abgemessen, fällt auf einen Punkt, der bei dem gerade ausgestreckten Zeigefinger der linken Hand auf dessen Spitze fallen würde. Bei diesem Maße vermutete ich Variationen, wegen der Haltung der beiden Hände. Eine von diesen Variationen in der Unterarmlänge ist: Die Gesichtslänge (von der Kokarde der Kappe bis an die Kokarde des Bandes unter dem Kinn = 1/10 der Körperlänge) zweimal vom Ellbogen, dem Unterarme entlang, nach oben abgemessen, fällt auf den »Knorren« des Zeigefingers der linken Hand. Jetzt aber finden sich einige Schwierigkeiten, den als Ansatz »der Scham« angenommenen Punkt zu finden. Da Dürer die Ansatzpunkte seiner Messungen durchweg durch eine Besonderheit der Konturführung in den äußeren, wie auch in den inneren Konturen seiner Figuren angibt, habe ich als Ansatz der Scham einen Punkt angenommen, der auf der unteren Kontur der Jacke liegt und zwar auf der untersten Ausbuchtung derselben. Wenn man von diesem Punkte zwei Kopflängen nach abwärts aufträgt, so fällt der Endpunkt derselben auf die Mitte des Knies (immer auf der Vertikalen der Körperlänge); zwei weitere Kopflängen nach unten aufgetragen fallen auf das Fußgelenk. Dasselbe gilt für das Spielbein.

Somit ist die Figur des Pfeifers in den letztgenannten Maßen nach

den Vorschriften Leonardos konstruiert, die übrigen Maße dagegen scheinen von Dürer selbst erfunden und angewandt zu sein [4]). Sein reger Geist war in dieser Hinsicht unermüdlich. Je nach der Kopfbedeckung und Körpertracht bestimmte er die Einzelheiten in den Proportionen seiner Figuren jedesmal anders. Die Anführung eines markanten Beispieles wäre nicht ohne Interesse. So beträgt die Brustweite, bzw. Schulterbreite des Pfeifers nur 1/5 der gesamten Körperlänge (= zwei Gesichtslängen) der Verkürzung der Körperbreite wegen, die bei einer Dreivierteldrehung geringer ist, als bei einer Frontalansicht; denn bei einer Frontalansicht beträgt die Schulterbreite, nach den in dem Dürerschen Buche dargelegten Maßen, zwei Kopflängen (= 2 × 1/8 = 1/4 der gesamten Körperlänge: »vund die prust mach ich ober die achsel preit ein 4 teil«), im Gegensatz zu Leonardo, der bei einem erwachsenen Manne die Schulterbreite, bei Frontalansicht, auf 1/5 der Körperlänge bestimmt (L.-V. 11). Manche andere Variationen und Zusammenklänge lassen sich dadurch erklären, daß Dürer, nachdem er die Kopflänge, den Spalt, die Kniee u. a. für eine gewisse Figur bestimmt hatte, mit diesen Maßen im Zirkel mehrere Bögen beschrieb, um damit Anhaltspunkte für das Hineinzeichnen der Einzelheiten der Körperglieder und der Tracht zu erhalten. Dasselbe Verfahren ist auch bei der Komposition von den Details des Kopfes und der Kopftracht zu vermuten. Diese Vermutung basiere ich auf einigen seltenen Überresten von Bögen in manchen eigenhändigen Zeichnungen Dürers für seine Proportionsfiguren (Abb. L. 120, L. 226 u. a.). Es ist mir jedoch nur in einzelnen Fällen gelungen, die Ansatzpunkte dieser Bögen zu ermitteln, z. B. bei der Komposition der Einzelheiten des Kopfes und der Falten des Gewandes bei der Figur des Trommlers.

Mein Hinweis auf Leonardo scheint in diesem Falle das Vorhandensein eines Schemas für die Figur des Pfeifers deutlich zu beweisen. Falls nun diese Gestalt auf eine mit der größten Mühe an eine Dreiviertelfigur angepaßte Proportionenausrechnung deutet, so ist damit schon eine Wahrscheinlichkeit gegeben, daß auch die übrigen Figuren in dem Bilde des leidenden Hiobs konstruiert sind. Bei den von mir vorgenommenen Messungen habe ich bei der Figur Dürers (der Trommler) die Entfernung von der

[4]) Damit sei auf die Proportionszeichnung Dürers hingewiesen, die in seinen »Vier Büchern« auf S. VNIIII abgebildet ist: »Ein bewrischer man von siben haûbt lengen«. (L.-V. 12.) Die sechs Linien, die die Beugung der Schulter nach unten und der Schenkel nach oben angeben, spielen auch bei der Figur des Trommlers eine wichtige Rolle und sind durch die Achsel zu führen, durch die Schulterblätter, die beiden Gürtel, weiter durch den Rand der Jacke und die Faltierung der Hose am Gesäß. Jedoch vermochte ich bis dahin nicht zu ermitteln, wo die Endpunkte dieser Linien zu bestimmen wären, da die Glieder von der Kleidung bedeckt sind.

äußersten Begrenzung des Kinnes (Teilpunkt des Bartes) bis zur äußersten Begrenzung des Schädels (die durch eine dunkle Linie quer an der Kappe angegeben ist) als Kopflänge angenommen. Diese Kopflänge achtmal von der obersten Begrenzung der Kappe abgemessen, fällt auf das Fußgelenk des Standbeines und ergibt somit die Körperlänge. Die Mittellinie des Gesichtes nach oben verlängert bildet mit der Begrenzung der Kappe den obersten Punkt der Vertikallinie der Körperlänge.

Aus dem Obigen ergibt sich, daß in den Konstruktionen für einzelne Figuren überall Variationen zu den, in den »vier Büchern von menschlicher Proportion« angegebenen Grundrissen vorhanden sind. Somit ist das richtige Schema schwer zu ermitteln, es bedeutet aber keineswegs, daß ein »nicht passen« der von Dürer beschriebenen, oder in Zeichnung ausgeführten Proportionen der vollständigen Abwesenheit eines Schemas gleichkomme. Vgl. Leonardo (L.-V. 10, S. 41): »Wolltest du aber alle deine Figuren nach e i n e m Maß anfertigen, so sieht man das in der Natur nicht«. Überhaupt liegt die größte Mannigfaltigkeit in der Gestaltung einzelner Glieder und Bewegungen dem Buche Leonardos zugrunde. Diese Mannigfaltigkeit ist auch aus sämtlichen von Dürer ausgeführten Figuren abzulesen [5]).

---

5) Die von Justi erwähnten und von Klaiber ausführlich besprochenen Schwierigkeiten, die sich bei dem Nachprüfen und Nachmessen der Dürerschen Konstruktionen ergeben, sind nicht zu leugnen. Sie bestehen in der Tat, sind jedoch nicht unüberwindlich. Eine der größten Schwierigkeiten bietet der große Maßstab der Gemälde, die als direktes Material zum Nachmessen nicht benutzt werden dürfen, sondern nur zum Nachprüfen der an kleinen Abbildungen vorgenommenen Messungen dienen können. Manche Irrtümer sind dabei nicht zu vermeiden, da die kleinste Differenz, von 1 mm oder weniger, die auf einer kleinen Abbildung ohne jede Bedeutung ist, bei dem Nachprüfen am Original oder gar an einer Photographie großen Maßstabes zu einer ersichtlichen Ungenauigkeit wird.

Infolgedessen behauptet man dann, daß das von Dürer angegebene oder von einem Messenden vermutete Schema hier nicht zutrifft, oder gar nicht vorhanden ist. Das sei keineswegs der Fall. Der Irrtum liegt am fehlerhaften Nachmessen und ein wiederholtes Nachprüfen, Heraussuchen und Erfinden der richtigen Anhaltspunkte für den Zirkel ergibt schließlich positive Resultate. Ich habe die ersten Messungsversuche an diesen Zeichnungen von Dürer und Leonardo vorgenommen, auf denen eine gewisse Anzahl von Anhaltspunkten, welche die beiden Künstler selbst aufgetragen haben, noch jetzt ersichtlich ist. Diese Punkte sind verhältnismäßig zahlreich, sind aber oft vom Zeichner weggewischt oder durch Linien und Schatten verdeckt worden und erst für ein durch längere Übung geschultes Auge auffindbar. Da wo sie gänzlich verwischt oder weggewischt sind, sind sie durch eine Absonderung in der Linienführung bezeichnet (einen Schnörkel, oder eine Einbiegung in der Kontur, einen ansetzenden Schatten usw.).

Ein Beweis dazu, daß Dürer auch in den komplizierten Stellungen und Drehungen seiner Figuren ein Konstruktionsschema benutzte, liegt in der Zeichnung der »Liegenden Nackten«, auch »Amymona« genannt, (Albertina) vom Jahre 1501 vor (Justi S. 13). Diese Zeichnung weist eine gewisse Anzahl von Zirkelpunkten auf, die der Deutlichkeit

Etwaige Versuche einer, der bei der Figur des Trommlers angewandten, ähnlichen Konstruktion (außer der links vorne in dem Stiche die »Sechs Landsknechte« B. 88 stehenden Gestalt) sind bei dem jungen Dürer nicht nachzuweisen; erst im Jahre 1504 entsteht der in Dreiecken konstruierte Mohrenkönig aus der »Anbetung der Könige« (Uffizi). Dagegen sind häufige Versuche eines geometrischen Schemas für die in Dreiviertelansicht gedrehten Figuren — wie die des Pfeifers und des Weibes (Jabachaltar) — schon an dem nackten Körper der Venus vom »Traum des Doktors« B. 76, an der zur äußerst Rechten stehenden Figur der »Sechs Landsknechte« B. 88, am Jüngling aus dem Stiche »Der Spaziergang« B. 94 und anderen nachzuweisen, sowie in sämtlichen Gemälden, Holzschnitten und Zeichnungen, deren Entstehung zwischen 1495 und 1504 gesichert ist. Jedoch läßt sich dort nur ein undeutliches Schema nachweisen, welches an den »bewrischen man« anknüpft; die oben erwähnten sechs Querlinien aus derselben Zeichnung und, ferner, ein ausgesprochenes Parallelogramm als Konstruktion des Oberkörpers, kommen zum ersten Male bei den Figuren des Pfeifers und des Weibes vor und bei einigen Gestalten aus der Grünen Passion (1504 und 1505) [6]).

Im Jahre 1504 kam Dürer — vielleicht mit der Hilfe Jacopo de Barbaris (L.-V. 7) — zu der ersten Lösung des Problems der Proportionen eines männlichen und weiblichen Körpers; der Beweis für die sorgfältig ausgerechneten Längs- und Breitemaße für die Vorderansicht liegt in der Lannaschen Zeichnung L. 173 (datiert 1504 und signiert) und in dem Stiche »Adam und Eva« B. 1 aus demselben Jahre. Gleich darauf erfand Dürer die Tiefenmaße für einen Körper in Dreiviertelstellung und sollte dieselben triumphierend bei der Komposition der Gestalten des »Leidenden Hiob« anwenden.

An Stelle der unbeholfenen Versuche, das Dreidimensionale wiederzu-

---

wegen mit einem kleinen Kreis umgeben sind. Augenscheinlich wurde diese Zeichnung von Dürer zu Konstruktionsstudien benutzt. Eine nicht geringere Anzahl von Punkten erhalten die Tafeln der »Grünen Passion«. Als ich, von den entsprechenden Figuren der Grünen Passion ausgehend, die Sicherheit bekam, daß auch die Flügel des Jabachschen Altars konstruiert sind, zog ich die »Vier Bücher« von Dürer und das »Malerbuch« Leonardos zur Hilfe heran; nicht genau passende Messungen prüfte ich solange nach, bis ich auf das richtige, ohne Zweifel diesen Figuren zugrunde liegende Schema stieß. Nun scheint mir der Text dieses Aufsatzes mit Sicherheit nachzuweisen, daß das Verhältnis der Kopf und Gesichtslänge zur Körperlänge, ferner zur Länge der Arme und Beine und zur Schulterbreite kein »freies Schaffen« ist und daß die Analogie der Breitmaße mit den, auf die Proportionszeichnung des »bevrischen mannes« (L.-V. 12, S. VNIIII) von Dürer aufgetragenen Maßen einen weiteren Beleg für meine Behauptung bildet.

[6]) Die Eigenhändigkeit der Ausführung und die Datierung der Grünen Passion wurde von J. Meder bewiesen (L.-V. 8).

geben, treten nun im Jahre 1504 die in kühner Drehung in die Tiefe gehenden Figuren auf den Stichen: »Apollo und Diana« B. 68 und die »Satyrfamilie« B. 69 (1505). (Vgl. mit B. 29 »Hl. Anna und Maria« und B. 87 »Der Fahnenträger«.) Bei der Anwendung der neuerfundenen Konstruktionsschemen erreichte Dürer den Höhepunkt in den Figuren der »Grünen Passion« 1504/5 (Albertina). Da wurde abwechselnd ein Rechteck (z. B. die Figur des Heilands in der Geißelung L. 486), ein Dreieck (z. B. der rechts vorn stehende Soldat in der Kreuzigung L. 487) und ein Parallelogramm (der Henker rechts vorn in der Kreuztragung L. 485) angewandt. Für unser Thema sind die zwei letzterwähnten Figuren von Interesse, besonders die des Henkers, welcher der Drehung des Körpers, sowie der Tracht und den Zügen des Gesichtes nach, dem Pfeifer aus dem Jabachschen Altare sehr nahesteht. Der Konstruktion dieser beiden Figuren liegt dasselbe Prinzip eines mit Trapezoiden verbundenen Parallelogrammes zugrunde, welches bei der Figur des Henkers eine äußerst glückliche Lösung fand.

Auf diese Weise bildet das Gemälde des leidenden Hiob eine Grenze von zwei Epochen in dem Dürerschen Studium über die menschlichen Proportionen, die er mit Ausdauer und Genialität sein ganzes Leben lang verfolgte. Eine weitere Bedeutung des Bildes für die eigenartige Entwicklung Dürers erblicke ich in der Art, wie er die Züge des Trommlers zu individualisieren verstand, obwohl der Kopf durch die Strenge der Konstruktion mit dem Körper auf eine Art verbunden ist, die jeden integralen Zusammenhang scheinbar verhindern könnte; wenn auch die einzelnen Gesichtsteile streng in das aus Spitzwinkeln zusammengestellte Konstruktionsschema hineingezeichnet sind, ist doch das Gesichtsspiel nicht zu verkennen: Der Trommler lauscht der Melodie des Pfeifers, um ihn richtig auf seinem Instrument begleiten zu können. Nicht weniger auffallend sind der Ausdruck, ja die gänzlich verschiedenen Gebärden bei den andern drei Gesichtern und geradezu genial erscheint die Konstruktion des nackten, kompliziert gekrümmten Körpers des Hiob.

Falls Dürer auf diese seine Leistung stolz war, hatte er hierzu volles Recht; die Lösung der Probleme, die er sich hier stellte, überwand er nur mit Mühe, dennoch befriedigte ihn auch diese Leistung nur für kurze Zeitdauer. Die Art der Konstruktion des Brustkorbes wechselt schon in der Skizze zum linken Schächer (Lasierte Federzeichnung. 1505. Albertina L. 491), die Winkelpunkte des Parallelogramms setzen hier anders an und zwar in einer Weise, die ihrerseits wieder als Entwicklung der neu erfundenen und im Jabachschen Altare und in der Grünen Passion zum ersten Male angewandten Konstruktion zu betrachten ist. Aus dem zu der Figur des Pfeifers angewandten Schema kommt mit einigen Variationen und bedeutender Vereinfachung der Adam des Prado (1507) heraus. (Die ganze Ge-

stalt, von den Schultern bis zu den Füßen, ist in ein Parallelogramm eingeschlossen). Der Figur des nacktsitzenden Hiob folgt die der Nymphe in der Satyrfamilie (1505) B. 69, bald darauf erfindet Dürer die kompliziertesten Konstruktionen für nackte, in Verkürzung gegebene Körper im »Marter der Zehntausend« (1507).

Außer des Konstruktionschemas für die Figuren des Bildes des leidenden Hiob sind auch in der Linienführung manche Anklänge an gesicherte Werke Dürers nachzuweisen; die Körpersilhouette des Pfeifers, besonders aber sein rechter Umriß ist ähnlich charakterisiert, wie die entsprechenden Momente in der Gestalt des Henkers im »Marter der hl. Katharina« (Holzschnitt) B. 120, oder in den Stichen: »Die Eifersucht« B. 73 (der rechte Umriß der Herkulesgestalt) und »Die kleine Fortuna« B. 78. Besonders zu beachten ist bei diesen drei Figuren, wie bei der Figur des Pfeifers, die lineare Behandlung der Gürtelgegend mit dem stark ausgebuchteten schiefen Bauchmuskel (abdominis obliquus externus). Wie gänzlich anders die Schüler Dürers arbeiteten, ist aus der Figur des Henkers, auf dem rechten Flügel des Helleraltares, »Marter der hl. Katharina« (Frankfurt, Städtisches Museum), die in der Stellung den eben erwähnten ähnlich ist, ersichtlich.

Die Art der Behandlung der Köpfe des Pfeifers und des den Eimer leerenden Weibes ist in der Linienführung durchaus Dürerisch (vgl. mit dem Laute spielenden Engel (1497, L. 73), mit dem Kopfe eines bartlosen Mannes (Zchng. Bremen, Abb. Dürer Society Bd. 8, Taf. 9), mit Elsbeth Tucher (Cassel) oder mit der Nürnberger Trachten-Figur (Albertina L. 463).

Es scheint damit bewiesen zu sein, daß die zeichnerische Komposition des Bildes von Dürers eigener Hand stammt und daß das Bild des leidenden Hiob nicht vor 1504 entstehen konnte.

Ich möchte nochmals darauf zurückkommen, daß wir in der Figur des Trommlers wirklich ein Selbstbildnis vor uns haben, und da ist es doch kaum anzunehmen, daß Dürer, welcher mit der Konstruktion zu der Zeichnung dieses Bildes einen Triumph seines Könnens feierte, die farbige Ausführung gänzlich seinen Schülern überwiesen hätte. Eine genaue Untersüchung weist das Gegenteil auf, was man sogar aus den Details von minderer Bedeutung, wie dem Eimer oder den am Boden zerstreuten Strohhalmen beurteilen kann.

Es ist nicht zu leugnen, daß die flüchtige, breite Malweise etwas befremdend wirkt, jedoch ist es andererseits eine Tatsache, daß Dürer seine Behandlungsart der malerischen Fläche sehr oft änderte. So gibt er z. B. im »Marter der Zehntausend« (1508) die Licht- und Schattenunterschiede in breiten Flächen an — soweit es die Miniaturgestalten gestatten —, ob-

wohl er drei Jahre später im »Allerheiligenbilde« bei größeren Gestalten wieder zum fleißigen Stricheln und feinstem Zeichnen der Schatten mit dem Pinsel zurückkehrt. Ich beabsichtige nicht zu behaupten, daß der Anteil eines Gehilfen bei der Ausführung des Bildes des leidenden Hiob gänzlich ausgeschlossen wäre. Ein solcher ist schon an den sorgfältig in mehreren Schichten aufgetragenen Untermalungen der breiteren Flächen zu vermuten, so bei dem hellroten Mantel Dürers, bei der Hose des Pfeifers, an den Kappen usw. Doch in der Hauptsache glaube ich hier Dürers eigene Hand nachweisen zu können.

In der Kappe des Trommlers erkennen wir die von Dürer beliebte Kopfbedeckung (eine altertümliche Kappe mit herabfallendem Zipfel und einer Frange über dem linken Ohr). Die Art der farbigen Wiedergabe des mitteldicken, dunkelgrauen Stoffes deutet auf eine der Kopfbedeckung Wohlgemuts (Das Bildnis Wohlgemuts von A. Dürer. Nürnberg. Germanisches Museum, früher München, Pinakothek) ähnliche Behandlung. Dürer benutzt hier ein eigenes Verfahren, indem er die Lichter nicht mit heller Farbe dick auflegt, sondern die lichtere Grundierung durchschimmern läßt, wie es beim Temperaverfahren üblich ist; eine Neuerung, die vereinzelt in Dürers Technik bleibt, sind die feinsten Schattierungen mit einem feingespitztem Holz oder mit einer Nadel in der nassen Farbfläche. Das Gesicht Dürers ist hier einige Jahre älter, als auf dem Madrider Selbstbildnisse (1498), die Locken fallen freier auf die Schulter herab, der Mund ist breiter, treuer nach dem Modell wiedergegeben, nicht etwa so, wie er ihn, in seinen Selbstbildnissen vom Jahre 1493 und 1498, in einer etwas zierlichen Weise zusammenzog. Und doch ist der Ausdruck des Mundes mit dem aus dem Madrider Selbstbildnisse identisch. Der Bart ist länger, dünner und weniger sorgfältig gekämmt, auch nur mit wenigen Einzelstrichen auf der braunen Untermalung angegeben. Über dem linken Auge ist die seidenweiche Augenbraue in geschwungenen Bogenlinien mit dem Pinsel gezeichnet (die rechte ist etwas härter behandelt); es ist die feine Dürersche Technik, die von seiner Jugend ab, bis auf die Porträtzeichnungen aus der niederländischen Reise nachzuweisen ist. Der stark gebogene Nasenrücken ist deutlich angegeben, soweit es bei einer en face-Ansicht möglich ist, ja fast noch deutlicher, als bei dem berühmten Münchner Selbstbildnisse. Die Hände sind nicht die Dürerschen, die bekanntlich auffallend schön gewesen, sie sind sichtlich ohne ein sorgfältiges Naturstudium, vielmehr nach dem ausgerechneten Maße der Proportion gebildet. Der hellrote Mantel Dürers ist etwas steif in den Falten, besonders an der Brust, was auch auf die von Dürer angewandte Konstruktion zurückzuführen ist, da die Endpunkte der einzelnen Falten in gewisse festgegebene Punkte der geometrischen Vorzeichnung fallen. Das Selbstbildnis entbehrt

auch nicht der gewöhnlichen Fehler des Meisters; die beschattete Gesichtshälfte liegt tiefer, was besonders am Auge störend wirkt, die Irissterne sind unrichtig eingesetzt, wodurch der Blick schielend wirkt.

Wenn auch für unser Thema die Figuren des Pfeifers und Trommlers das hauptsächliche Interesse bieten, halte ich es dennoch nicht für unwichtig, einige weitere Beobachtungen über das Gesamtbild folgen zu lassen. So ist bei der Figur des Pfeifers, in der ich das Bildnis von Dürers Schwager Hans Frey zu erkennen glaube, die meisterhafte Wiedergabe des durchsichtigen Hemdes zu beachten, welches aus dem am Ellbogen geschlitzten Ärmel herausschlüpft; ferner das dünne Kopf- und Schultertuch der Frau, welches die Fleischfarbe in der feinsten Weise durchschimmern läßt. Es sind weiter als unverkennbar eigenhändig zu betrachten: Die Wiedergabe des Holzes der Faßdauben, die, in der nächsten Nähe betrachtet, das Geäder des Holzes in staunlicher, miniaturartiger Ausführung aufweist, der durchsichtige auf den Schultern Hiobs brausend zersteubende Wasserstrom — der allerdings auch nur in der Nähe betrachtet zur vollen Geltung kommt. Schließlich fällt auch die malerische Ausführung der frei und kühn hingeworfenen ährentragenden Halme am Boden auf. Dies konnte weder ein Gehilfe, noch ein Maler von der Begabung eines Hans von Kulmbach, auch nicht in der reifsten Periode seines Schaffens (Johanneszyklus, Krakau, Florianikirche) leisten.

Obwohl Dürer sekundäre Gegenstände in seinem Bilde derart fleißig und gewissenhaft ausführte, ist es kaum anzunehmen, daß er für den Körper Hiobs, der, rein kompositionell genommen, schon durch die gekrümmte Stellung seinem damaligen Können fast unüberwindliche Schwierigkeiten bot, nur die Zeichnung geliefert hätte; die Malweise, die von der farbigen Ausführung des Kölner Bildes zu unterscheiden ist, deutet auf einen Anteil der Schüler, deren Arbeit der Meister allerdings selbst stark übergangen hätte. So ist das dünne Haar Hiobs mit feinen Pinselstrichen gezeichnet, ohne Untermalung, was an sich eine Schwierigkeit bietet; diese Technik hatte Dürer öfters bei Kinderhaaren angewandt. Einige mit dem Pinsel gezeichnete liniierte Schatten auf der Nase und am Kinn des Weibes, am Unterkörper Hiobs und einige Überreste von Häkchen an seinem linken Arm, deuten auf die eigenhändige Technik Dürers, wie er sie schon in den neunziger Jahren in seinen Federzeichnungen benutzte. Stellenweise ist die Technik in der Pinselführung sehr geübt, so an den abwechselnd mit tiefem und hellem Braun übergangenen Umrissen, besonders aber an den eigentümlichen Schnörkeln der inneren Handfläche Hiobs.

Freilich steht das gesamte technische Verfahren weit hinter der Feinheit eines »Allerheiligenbildes«, womit eben »der Jabachsche Altar ein treffendes Beispiel für eine weniger gut bezahlte, darum auch weniger ausgeführte

Arbeit« (H. Weizsäcker L.-V. 6) ist, aber »Dürer bleibt Dürer — sagt Weizsäcker weiter —, und in der Sicherheit und Leichtigkeit, wie in dem echten künstlerischen Feingefühl, womit auch hier die Hand dem schaffenden Ingenium gehorcht, zeigt sich nicht destoweniger das positive Leistungsvermögen des Meisters in seinem ganzen Umfang, gerade so, wie etwa in einer leichten Federskizze von Dürers Hand, die Gewalt seiner Zeichenkunst vollauf zum Ausdruck kommen kann«.

Ich habe nicht Gelegenheit gehabt, die zwei Bilder aus der Münchner Pinakothek, je zwei Heilige darstellend, ohne Glas zu untersuchen; dennoch glaube ich auch hier dasselbe »schaffende Ingenium« zu erkennen: Der Entwurf scheint den erfinderischen Geist des Meisters selbst aufzuweisen, obwohl die Figuren weniger geistreich als in dem Bilde des leidenden Hiob komponiert sind; die Farbenpracht der Gewänder kann nicht von einem Schüler oder Gehilfen herrühren. Der Einteilung von Licht und Schatten liegt dasselbe Farbenproblem zugrunde, welches später in den sog. »Vier Aposteln« 1526 (München, Pinakothek) zu einer vollkommenen Durchführung kam. Hier entwickelt Dürer die ganze Tiefe des Raumes mittels der Helligkeitsunterschiede, indem er von dem Schatten links — dem Gewande des Hl. Johannes — ausgehend, in die Helligkeit gelangt, die ihren höchsten Grad im Schlüssel des Petrus und in den gehöhten Lichtern seines Schädels erreicht. Dasselbe Problem ist in dem Gegenbilde umgekehrt behandelt; da arbeitet Dürer von der Helligkeit — Rücken des Marcus — allmählich in die Dunkelheit hinein. Treffend eingesetzte einzelne Lichter mitten im Bildraume gleichen die Licht- und Schattenunterschiede aus.

Das gleiche koloristische Prinzip ist auf den Innenflügeln des Jabachschen Altars angestrebt. Auch hier sind die Helligkeitswerte nicht innerhalb einer Figur, sondern auf je zwei Figuren verteilt gedacht. Von dem schweren Schatten des Lazarusgewandes rechts nimmt die Leuchtkraft der Farben gegen die Tiefe des Bildes allmählich zu. Das Umgekehrte ist in dem Gegenbilde der Fall, wo das Grün vom Gewande Josephs am stärksten leuchtet und am Goldgewande des Joachim in braune Schatten übergeht (deren Tiefe, nach der Restaurierung des Bildes, etwas abgenommen zu haben scheint).

Indes zeigt die mangelhafte Verteilung der Zwischenlichter, daß dasselbe Problem hier nicht mit derselben Klarheit und Sicherheit durchgeführt ist, wie in den Bildern der »Vier Apostel«; die helle Farbfläche an der Brust des Lazarus fällt zu sehr nach rechts, ebenso ist der mittlere grüne Schatten im Gegenbilde zu tief, wodurch die Assimilation zwischen Licht und Schatten in beiden Gemälden undeutlich erscheint.

Alles dieses bestimmt mich, sowohl die zeichnerische, wie auch die farbige Komposition in den sämtlichen Teilen des Jabachschen Altares (Köln,

Frankfurt, München) für eine eigenhändige Leistung Dürers zu halten. Ich glaube nachgewiesen zu haben, daß die farbige Ausführung des Bildes »Pfeifer und Trommler« und die der Innenflügel von Dürers eigener Hand herrührt. Der Anteil des Meisters an dem vierten Bilde ist so beträchtlich, daß eine Einreihung dieses Gemäldes in die Zahl der Werkstattbilder unbegründet erscheint.

Hans Holbein d. J. und Dr. Johann Fabri.

Von **Hans Koegler**.

Das einzige, was bisher über Beziehungen Holbeins zu Dr. Johann Fabri, Generalvikar von Konstanz, später Bischof von Wien, ermittelt werden konnte, ist, daß Holbein mit Dr. Johann Fabri im Herbst 1523 an einem bisher noch nicht genauer bekannten Orte zusammen war und daß ihm Fabri einen Brief oder Gruß oder ein Geschenk an Erasmus von Rotterdam nach Basel mitgab und daß aus diesem Anlaß von Erasmus ein freundliches Wort über Holbein gefallen ist, das zeigt, daß das Verhältnis des Erasmus zu Holbein ursprünglich ein gutes war. Der Briefwechsel Fabris, dem jetzt in Dr. Ignaz Staub in Einsiedeln ein Biograph [1]) erwächst, soll aus der uns interessierenden Zeit noch nicht vollständig erforscht sein, aber es kann jetzt schon für sehr wahrscheinlich gelten, daß Fabri seinen Brief oder Gruß an Erasmus von irgendwo aus der Bodenseegegend schickte.

Ganz ausdrücklich ist es zwar nicht gesagt, daß es der Maler Holbein war, der den Gruß an Erasmus überbracht hatte, der Überbringer erscheint nur unter dem latinisierten Namen »Olpeius« und wird gleichzeitig von Erasmus als Freund, »homo amicus«, bezeichnet. Wir wissen aber, daß Erasmus einerseits den Maler Holbein »Olpeius« schrieb, und daß anderseits ein zweiter Olpeius, der in der Korrespondenz des Erasmus gelegentlich auftaucht, nämlich der Severinus Olpeius, hier nicht in Betracht kommen kann.

Die Nachricht, die uns interessiert, steht in einem Briefe des Erasmus an Johann Fabri, der in den Basler Ausgaben des Opus Epistolarum Erasmi Roterodami von 1529, 1538 und 1558 fehlt. Der Brief ist zwar von Adalbert Horawitz in seinen »Erasmiana II.« in den Wiener Sitzungsberichten 95 (1880), Seite 600, als Nr. V veröffentlicht worden, aber nach einem auch sonst deutlich mangelhaften Manuskript in dem Gothaer Kodex A. 399, wo der für uns wichtige Name des Überbringers des Grußes an Erasmus »Oporinus« lautet. Horawitz notiert dazu: Oporinus, der bekannte Basler

[1]) Ein Teil, bis August 1522, als Dissertation der Universität Freiburg in der Schweiz 1911 erschienen. Pater I. Staub verdanke ich mehrere freundliche Mitteilungen über Fabri.

Verleger. Johannes Oporinus stand aber damals erst im 17. Lebensjahr, ihn hätte Erasmus nicht Freund genannt. Oporinus ist aber überhaupt eine falsche Lesart, denn, wie ich der wertvollen und ausführlichen Mitteilung von Mister P. S. Allen in Oxford verdanke, gibt es in Gotha in dem Kodex B. 26 noch ein besseres Manuskript, das von Vitus Warbeck geschrieben wurde und worin der Name des Überbringers »Olpenus« lautet. Außerdem gibt es von dem Briefe schon einen alten, offenbar ziemlich gleichzeitigen Druck, der Horawitz entgangen ist und worin der Name des Überbringers auch nicht Oporinus, sondern mit leichter Abweichung vom Kodex B. 26 »Olpeius« heißt. Der Titel des alten Druckes lautet: »Iudicium / Erasmi Alberi, de Spongia / Erasmi Roterod.... / Epistola Erasmi Rotero. / ad Fabrum Const. Vicarium. / Epistola M. Lutheri ad / amicum«... Das Büchlein trägt weder Druckort noch Druckjahr, ist von Oktavformat und acht Blätter stark (Exemplare Zürich Stadt B. und London, Brit. Mus.). Da der Brief im Gothaer Manuskript A. 399 auch sonst mangelhaft ist (es fehlen zweimal ganze Zeilen), so scheidet die Lesart Oporinus aus; würde die Lesart Olpenus die richtigste sein, so würde das ja nur noch viel mehr für Holbein sprechen; ich halte mich aber an die mir in dem alten Druck vorliegende Lesart Olpeius. Als Datum des Briefes steht in dem alten Druck: Basilaeae Kal. Decemb. Anno M. D. XXIIII, also 1524, wenn nicht der erste der vier römischen Einser überhaupt nur eine unbeabsichtigte Unreinheit des Typensatzes ist. In den beiden Gothaer Manuskripten steht: XI. Kal. Decemb. 1523, also der 21. November 1523. Daß dieses Datum richtig ist, kann aus dem Inhalt des Briefes, aus den Angaben des Erasmus über teils erledigte, teils begonnene, teils beabsichtigte schriftstellerische Arbeiten bewiesen werden, auch die Nachricht über Murners Rückkehr aus England stimmt dazu.

Uns interessiert hier nur der Anfang des Briefes des Erasmus, der nach dem alten Druck zitiert sei: »Reverendo Domino, Joanni Fabro, Canonico et Vicario Constantien. domino meo plurimum obseruando.« — »Salutem [2]), vir amantißime, ex tua salutatione quam mihi per Olpeium misisti, melius habui. Erat enim accurata, et veniebat ab amico, et per hominem amicum. Spongiarum rursus tria milia sunt excusa, sic visum est Frobenio....« etc.

Ist nun der Überbringer Olpeius wirklich Hans Holbein? Wie sprachlich aus Olpenius oder Olpenus, das man eher erwarten würde, Olpeius werden konnte, weiß ich freilich nicht, aber man nimmt in der Fachliteratur die Erasmische Schreibweise Olpeius für Holbein mit guten Gründen an. P. S.

---

[2]) In dem Gothaer Kodex A. 399 (siehe auch bei Horawitz) heißt es: »Salve vir optime. Ex tua salutatione, quam mihi per Oporinum misisti, melius habui....«

Allen teilt mir mit, daß er die Schreibweise Olpeius für Hans Holbein d. J. handschriftlich nur aus einer Stelle kenne, aus einem Briefe des Erasmus an Bonifacius Amerbach in dem Basler Manuskript A. N. III, 15 S. 47. Der Brief ist aus Freiburg vom 10. April 1535 datiert, doch soll das Datum unrichtig für 1533 stehen. Die Stelle mit den höchst unfreundlichen Äußerungen des Erasmus über Olpeius ist von Dr. C. Chr. Bernoulli in Nr. 296 der Basler Nachrichten 1902 veröffentlicht und in der Erläuterung auf Hans Holbein bezogen worden, was sehr viel Wahrscheinliches für sich hat, denn von einem anderen Olpeius wissen wir nicht, daß er in Antwerpen und in England gewesen sei. Erasmus schreibt da an Amerbach: »Subornant te patronum, cui uni sciunt me nihil posse negare. Sic Olpeius per te extorsit litteras in Angliam. At is resedit Antuerpiae supra mensem, diutius mansurus, si invenisset fatuos. In Anglia decepit eos, quibus fuerat commendatus.« In der Verdeutschung von Bernoulli: »Dich stellen sie als Fürsprecher an, denn sie wissen, daß du der Einzige bist, dem ich nichts abschlagen kann. So hat mir Olpeius (= Holbein) durch dich einen (Empfehlungs-) Brief nach England abgerungen; aber er verweilte doch in Antwerpen einen Monat und wäre noch länger geblieben, wenn er (dort) Toren gefunden hätte. In England hat er die getäuscht, an die er empfohlen worden war.« — Wenn hier die Deutung auf Hans Holbein sehr wahrscheinlich war, so ist sie dagegen ganz gewiß in einem Briefe des Erasmus an Thomas Morus, der von Freiburg i. B. Non. Septemb. 1529 datiert und in der Basler Ausgabe des Opus Epistolarum Erasmi (1558) auf Seite 1022/23 steht. Erasmus schreibt da dem Thomas Morus, warum er Basel den Rücken gekehrt habe und wie er sich in Freiburg in dem ihm angewiesenen Hause wenig wohl fühle. Darauf folgt der Seufzer: »Utinam liceat adhuc semel in vita videre amicos mihi charissimos, quos in pictura quam Olpeius exhibuit, utcunque conspexi summa cum animi mei voluptate. Bene vale cum tibi charissimis omnibus.« Hier ist also ganz deutlich von der berühmten Basler Holbeinzeichnung der Familie des Thomas Morus die Rede als dem Gemälde, das Olpeius = Holbein dargestellt habe. Mit diesem sicheren Nachweis der Erasmischen Schreibweise Olpeius für Hans Holbein d. J. wären wir auch für unseren ursprünglichen Brief des Erasmus an Fabri schon am Ziele, wenn nicht noch ein anderer Olpeius, der Severinus Olpeius, in der Korrespondenz des Erasmus vorkäme. Was ist's mit diesem Severinus Olpeius, und ist er oder Hans Holbein in dem Briefe des Erasmus an Fabri gemeint?

Von Severinus Olpeius schreibt H. Dalton im III. Bande seiner Beiträge zur Geschichte der evangelischen Kirche in Rußland, Seite 110, Anmerkung 1: »Er war aller Wahrscheinlichkeit nach ein Angestellter und Briefbote des Buchhändlers Koberger (in Nürnberg).« Nähere Anhalte für

diese Vermutung habe ich in der Literatur nicht gefunden. Severinus Olpeius wird nun zweimal in Erasmus-Briefen [3]) des Jahres 1527 erwähnt, sonst kommt er, wie Mister P. S. Allen mitteilt, im Verkehr mit Erasmus nicht mehr vor. Einmal wird Severinus Olpeius auch 1528 in einem Briefe des Johann a Lasco [4]) an Bonifacius Amerbach genannt.

In dem Briefe, den der Arzt Johannes Antoninus [5]) am 1. April 1527 von Krakau aus an Erasmus nach Basel richtete, stellt Johann Antoninus dem Erasmus den Jüngling Severinus Olpeius, der den Brief überbringt, wie eine bisher unbekannte Persönlichkeit vor. Der Briefschreiber sagt, er habe nicht alles zu schreiben für rätlich gehalten, das übrige werde Severinus mündlich mitteilen. »Caetera dicet amplitudini tuae Severinus hic, juvenis ad studia natus, qui mecum magnam partem hyemis domi meae vixit.« Da also Severinus Olpeius einen großen Teil des Winters in Hausgenossenschaft mit Herrn Antoninus wohnte, so ist es ganz undenkbar, daß dieser Jüngling, als er mit Briefen zu dem weltberühmten Erasmus nach Basel geschickt werden sollte, seinem Auftraggeber und Hausherrn nicht gesagt haben sollte, daß er Erasmus ja bereits kenne und sogar schon einige Jahre früher von diesem Freund genannt worden sei. Also kann Severinus Olpeius nicht jener Überbringer des Grußes von Fabri an Erasmus gewesen sein, dann bleibt aber nur Hans Holbein übrig.

Einen Augenblick lang konnte Bedenken erregen, daß Fabri ungefähr um die kritische Zeit des Jahres 1523, die uns hier interessiert, nach Nürnberg reist, wo Dalton in seinen Beiträgen ja auch den Severinus Olpeius angestellt vermutet. Aber der Gruß Fabris an Erasmus kann noch nicht von Nürnberg aus geschickt sein, denn Fabri hat noch am 16. November von »Lienz« [6])

---

3) Brief des Erasmus von 1527 (ohne Monatsangabe) aus Basel an Johannes a Lasco, Praepositus Gnesensis, im Opus Epistol. Erasmi 1558, p. 654. — Erasmus schreibt: »Quae misi proximis nundinis, videntur ad te nondum perlata. Itemque scripsi per Severinum Olpeium, qui se praedicabat istuc proficisci.«

4) Brief von Johannes a Lasco vom 20. Februar 1528 aus Petrikau an Bonifacius Amerbach, abgedruckt bei Dalton, Beiträge III, S. 109, Nr. 15. — Joh. a Lasco schreibt: »Accepi omnia quae per Severinum miseras, Amerbachie carissime ....«

5) Brief des Johannes Antoninus vom 1. April 1527 aus Krakau an Erasmus nach Basel, abgedruckt bei J. Förstermann und O. Günther: Briefe an Desiderius Erasmus von Rotterdam (Beiheft XXVII zum Zentralblatt für Bibliothekswesen, 1904), S. 70, Nr. 65.

6) Freundliche Mitteilung von Dr. J. Staub. Der Brief aus Lienz ist abgedruckt bei Joh. Strickler, Actensammlung zur Schweizerischen Reformationsgeschichte I, Nr. 703. Unter »Lienz« kann nach allem, was man von Fabris Leben weiß, nur Linz an der Donau gemeint sein. — Erzherzog Ferdinand, dessen Rat Fabri seit kurzem war, traf am 29. November 1523 in Nürnberg ein, am 4. Dezember folgte ihm sein Rat Salamanca. (Dr. Staub.)

aus einen Brief an Bürgermeister und Rat der Stadt Zürich geschickt. Es ist unmöglich, daß er von diesem Orte so schnell nach Nürnberg hätte kommen und von dort aus den Olpeius so schnell nach Basel hätte schicken können, daß Erasmus in Basel schon am 21. November darauf antworten konnte. Unter »Lienz« kann kein anderer Ort gemeint sein, als Linz an der Donau. Fabri hielt sich, wie man aus einem Brief von ihm an Bernhard Cles, Bischof von Trient, erfährt, am 10. September 1523 in Wien auf. Seinen Brief vom 16. November aus Linz (an der Donau) schrieb er offenbar auf dem Weg von Wien zum Nürnberger Reichstag (Mitteilungen von Dr. Staub). Anderseits geht aus manchen Nachrichten hervor, daß sich Fabri noch Ende August oder Anfang September in Konstanz befand. (Nach Dr. J. Staub). Fabri hat also, nach aller Wahrscheinlichkeit, seinen Gruß an Erasmus nach Basel um jene Zeit noch aus der Bodenseegegend geschickt; gewiß nicht erheblich früher, weil in dem Gruß oder Brief offenbar schon die Mitteilung enthalten war, daß Fabri demnächst nach Nürnberg verreisen werde, wie man eben aus dem Antwortschreiben des Erasmus erkennen kann, denn es steht eine Empfehlung an Bilibald (Pirckheimer) darin, außerdem trägt die von Horawitz publizierte Fassung dieses Schreibens schon Nürnberg in der Adresse. Fabris Anwesenheit in Nürnberg ist erst vom 17. Januar 1524 bezeugt, aber schon früher wahrscheinlich (Dr. Staub). Trotzdem kann sein Gruß an Erasmus nicht aus Nürnberg sein, wie wir sahen, und somit scheidet Severinus Olpeius auch nach dieser Hinsicht aus.

Für Holbeins Leben hätten wir also die Nachricht gewonnen, daß er etwa Anfang September 1523 aus der Bodenseegegend nach Basel unterwegs war und daß er den sehr einflußreichen Konstanzer Generalvikar Dr. Johannes Fabri kannte; beides kann gegebenenfalls auch für sein Werk wichtig sein.

Holbein konnte Fabri, der aus Leutkirch im Allgäu ein näherer Landsmann des Augsburger Malers war, zunächst ganz gut aus der Zeit von Fabris Basler Offizialamt kennen, das dieser am Gerichtshofe des Basler Bischofs Christoph von Uttenheim von Ende 1513 bis Anfang 1518 innehatte. Ob die Bekanntschaft weiter zurückliegt, kann nicht direkt vermutet werden, wenn sich auch gewisse entfernte Möglichkeiten denken ließen. Fabri hatte seit etwa 1511 das Vikariat, seit etwa 1516/17 das richtige Pfarramt an der Stadtpfarrkirche St. Stephan in Lindau inne. Daß er auch gelegentlich von Basel nach seiner Pfarrei gekommen sei, ist denkbar. Unter den Kirchen, deren Kirchenzehnt zu den Einkünften der Stadtpfarrei St. Stephan in Lindau gehörte, war auch die von Rickenbach. In der Maria-Wallfahrtskirche in Rickenbach wurde das früheste Gemälde Hans Holbeins d. J., die Basler Madonna von 1514, gefunden. Dies Gemälde war von dem Konstanzer Domherrn Johann von Botzheim bestellt worden. Botzheim und

Fabri haben sich später gut gekannt, vielleicht auch damals schon. Es wäre immerhin denkbar, daß Fabri von Holbeins Tätigkeit schon während dessen Wanderzeit in der Bodenseelandschaft gehört oder gewußt hätte und daß er und Johann von Botzheim vielleicht irgendwie in Holbeins Entschluß nach Basel zu kommen, mit hineinspielten. Aber das wären nur ferne Möglichkeiten, sind keine direkten Vermutungen.

Der Bauer in der deutschen Malerei von ca. 1470 bis ca. 1550.

Von **Berthold Haendcke.**

Es ist eine bekannte Tatsache, daß das Tun und Treiben der deutschen Bauern seit dem späten 15. Jahrhundert häufiger dargestellt wurde, ohne daß man bisher ernstlich versucht hat, die zwei Fragen zu beantworten: 1. warum dies gerade damals geschah, und 2. ob der deutsche Künstler zu einer künstlerisch abgerundeten Schilderung gelangt ist [1]). Mit allgemeineren Hinweisen auf den Bauernkrieg oder auf den der Umwelt zugewandten Renaissancegeist und ähnlichen Redewendungen ist so gut wie nichts getan. Eine jede starke künstlerische Regung geht aus dem innern Drängen der betreffenden Zeit hervor. Der Kunsthistoriker darf also über die Künstlergeschichte und über feinsinnige Betrachtungen von Kunstwerken hinsichtlich Raumwirkung, Farbenwerten, Bildformat und ähnlichem mehr nicht vergessen, daß die Geschichte der Kunst als ein Teil der Entwicklungsgeschichte der Völker betrachtet werden muß. Deshalb ist es also in diesem speziellen Falle erlaubt zu fragen: warum tritt der deutsche Bauer seit etwa 1470 in den Blickpunkt der Künstler? Die Beantwortung dieser Frage wird nur durch kulturgeschichtliche Erwägungen möglich sein. Wir haben deshalb zunächst unser Augenmerk auf die Entwicklung der bäuerlichen Verhältnisse in Deutschland oder, schärfer umrissen, in Süddeutschland zu lenken. Ich betone dies deshalb, weil die Situation der Bauern in Pommern, wie sie etwa C. Fuchs schildert, oder in Kursachsen, wie sie u. a. Haun darstellt, eine wesentlich andere als im Elsaß und im heutigen Süddeutschland ist.

Im Laufe des 14. Jahrhunderts war eine starke Zersplitterung des Landbesitzes eingetreten, so daß im späten Mittelalter der Schwerpunkt der Landwirtschaft in den kleinen bäuerlichen Betrieben lag; jedenfalls muß dies gelten für die Gebiete des Taubertals, des Bruhrains, der Ortenau, des württembergischen Neckartales und des Elsaß. Da im späteren 14. Jahr-

---

[1]) Dies geschieht auch nicht in der Monographie »Der Bauer« von A. Bartels. Jena 1900.

hundert das energische Emporwachsen der Städte dem flachen Lande viel Menschenmaterial entzog, so erhielt hier das Tagwerk hohen Lohn. Auch als im späten 15. Jahrhundert eine Zunahme der Bevölkerung auf dem Lande erfolgte und die letzte Möglichkeit in die östlichen Kolonien Deutschlands abzuwandern, geschwunden war, andererseits die Landsknechtswerbung noch nicht oder nicht genügend Erleichterung verschaffen konnte, da änderten sich diese günstigen Verhältnisse insofern für die Bauern zunächst nicht, als die Städte konsumfähiger geworden waren. Dem entgegen war aber durch die Steigerung der Grundrente und durch die Geldwirtschaft der Bauer ständig in eine schwierigere Lage gegenüber den Herren, d. h. dem Adel und den Klöstern, gekommen. Zu alledem hatten sich gerade um die Wende des 15. Jahrhunderts zum 16. auch unter den Bauern offensichtlich die Anforderungen an das »gute Leben«, das ja überall in Deutschland damals sehr gepflegt wurde, erheblich gesteigert. Ein Fastnachtsspiel des 15. Jahrhunderts »Der Pauer« sagt: »Daz die ritter und ire kind / anders denn sie gekleidet sind / Die nemen gar ser ab / an tugenden alle tag / Die pauerschaft hoch steiget«. Diese Üppigkeit herrschte besonders in den Ländern, in denen der Bauer reicher geworden war, im Rheintal, im Breisgau und im Elsaß, wo unter dem Bundschuh die ersten Vorboten des Bauernkrieges sich bemerkbar machten. Die beste Schilderung hiervon gab unstreitig Sebastian Brandt in seinem »Narrenschiff«. Natürlich kamen viele Bauern auch durch dies Leben in Schulden. »Kein einfalt ist me in der Welt, die Bauren stecken ganz voll gelt, die Bauren tragen siden Kleid, gulden Ketten an dem Leib.«

Der Luxus auf dem Lande war so groß geworden, daß der Reichstagsabschied 1497 bestimmt, »daß der gemaine Pauersmann und arbaitend Leut in Stätten oder auf dem Land kain Tuch machen oder tragen soll, daß die Ele über ainen halben Gulden kostet; auch sollen sie kainerlay Gold, Perlen, Sammet, Seiden noch gestückelt Klaider tragen noch ihren Weibern noch Kindern zu tragen gestatten«. Eine Dichtung des 15. Jahrhunderts »Der Ring« des Heinrich von Wittenweiler führt das grobüppige Leben der Bauern vor. Wimpheling bemerkt in »De arte impressoria«: »Der Reichthum und der Wohlstand haben die Landleute aus ihrer Einfachheit heraustreten lassen. Ich kenne deren, welche bei der Hochzeit ihrer Söhne und Töchter oder bei Taufen so gewaltige Ausgaben machen, daß man dafür ein Haus mit Zubehör und noch ein Rebstück kaufen könnte«. Zu diesem bei der ganzen Sachlage, möchte man sagen, selbstmörderischen Lebenswandel — selbst wenn wir auch 50 Prozent von den Erzählungen abziehen — kam das stetig mehr hervortretende Bestreben der süddeutschen Herren, den hörigen Bauern, der in großer Mehrzahl vorhanden war, in die eigentliche Leibeigenschaft zu drängen. Auch die freien Bauern wurden an der

Freizügigkeit möglichst gehindert. Die Markgenossenschaft, lehrt der wohl beste Kenner dieser Lande, Gothein, die oft die Untertanen verschiedener Landesherren verband, sollte zerrissen werden, die Bauern sollten alles aus des Herrn Hand nehmen. Der gelehrte Richterstand stand dem Bauern und dessen althergebrachten Ordnungen nicht nur hochmütig, sondern mit den nun einsetzenden Rechtsanschauungen, die dem römischen Rechte entnommen waren, in geradezu gefährlicher Weise entgegen. Maurer spricht offen aus (Fronhöfe 4, Seite 484), daß vom nationalen Standpunkt die Aufnahme des römischen Rechts als ein Nationalunglück zu betrachten sei. Dem Bauern wurde nämlich tatsächlich der freie Gerichtsstand genommen. Zu alledem kamen Einzelheiten, wie die überaus stark zunehmende Jagdlust der Herren, die Menschen wie Felder in unbekanntem Maße beanspruchten. Dazu trat das noch gefährlichere Sinken der Landesproduktenpreise seit etwa 1500 und auf der anderen Seite das Steigen der Preise aller anderen notwendigen, wie erstrebten Dinge. Die Folgen der zunehmenden Vermögensansammlungen in verhältnismäßig wenigen Händen mußte weiterhin in erster Linie die in ihrer Handlungsfähigkeit beengten Bauern bedrücken. Diesen volkswirtschaftlichen Erscheinungen gesellen sich aber Imponderabilien zu, die nicht zum mindesten dazu beigetragen haben, die Psyche des Bauern in Erregung zu versetzen und auch die Künstler zur Verdolmetschung des Sollens und Wollens der Bauern anzuregen. Die Bildung der Bauern war zwar auf einem recht mittelalterlichen Niveau stehen geblieben, aber völlig unberührt hatte sie das leise Verschmelzen aller Stände auch nicht gelassen, und so war doch ein Strahl vom Geiste des Reformationszeitalters, der nach Persönlichkeitsbetätigung drang, auch in die Seele des Bauern gefallen.

> Gott peschuf den edeln Ackermann;
> Bessers freuntz ich nye gewan;
> Der hat mir vater und muter ernärt
> Got hat yn der werlt peschert,

hören wir in der »Bawrn lob« im späteren 15. Jahrhundert. (Mutet nicht der Martin Wörnle zugeschriebene Holzschnitt, der bäuerliche Gerätschaften zu einer Männerbüste zusammengestellt zeigt, wie eine Illustration zu diesen Worten an?) Das ständig wachsende Eindringen der Herrenrechte und die immer drohender werdenden Versuche auch mittels des neuen Rechtes hatte anderseits eine starke Empörung des sozialen Bewußtseins im Bauern wachgerufen, in ihm und in der Seele derjenigen, die sein Los nicht mit dem Auge des landbesitzenden Herrn betrachteten. Die »Außenbürger« bildeten hier eine wichtige Verbindung zu einer breiten Schicht der städtischen Bevölkerung und damit zur städtischen Kultur. Zu alledem kam die Reformation, die ja nicht nur eine religiöse Freiheit der Christen verkündete,

nicht nur einer viele Jahrhunderte alten Tradition herausfordernd gegenüberstand, sondern die auch sehr reale Befreiungen wie Rechte den Herrschenden zugestand. Die Begehrlichkeit der Laienkultur, die in den Städten seit langem eine gute Stätte gefunden hatte, sie griff auch auf das Land hinüber. Der Bauer, ob arm, ob reich, wünschte nun auch seinen »Platz an der Sonne« zu haben. In zahlreichen kleinen Gedichten äußert sich jetzt der Bauer über die religiösen Fragen seiner Zeit, wie etwa in »Ain schöne auslegung über das göttlich Gebet Vaterunser, das uns Gott selbst gelernt hat. Das hat betracht ain armer Bauer, der weder lesen noch schreiben kan« (1523) oder in dem Fastnachtsbrief von 1524 von Bavo von Minden: »Claws Bur bin ick genannt; en vastelavendes Kind gebaren; mîn Vader heft mî utgesant; de warhêt tô verklâren.«

Der Bauer wurde geradezu gleichbedeutend mit »Volk«. Er repräsentierte das Volk, denn der Karsthans, d. h. der Hans, der mit dem Karst arbeitet, eben der Bauer, ist eigentlich nichts anderes als eine Verkörperung der Volksmasse und ihrer Wünsche. In den vielen Satiren und Pasquillen dieser Tage ist es immer der Bauer, dem die Angriffe auf die »Gült« nehmenden Städter, auf die Geistlichkeit und die ihre Gewalt mißbrauchende Obrigkeit in den Mund gelegt werden. Es wird aber auch immer bestimmter von ihm ausgesprochen, daß er sein Recht der Selbsthilfe oder Selbstverteidigung kenne. Nach theoretischer Betrachtung dieser ganzen Periode hätte der Bauernkrieg eigentlich schon wesentlich früher kommen müssen. Die politische Stellung der Schweizer bestimmte, ich folge hier Gothein, in Süd- und Mitteldeutschland über die Gefährlichkeit der Bauern. Der Sieg über den Herzog von Burgund rief überall in den Hütten Selbstbewußtsein hervor, um so mehr, als Maximilian die Politik verfolgte, mit Hilfe nationaler Begeisterung den Reichstagen und ihrem hochsinnigen Führer Berthold von Mainz Schach zu bieten. Seit den 70er Jahren des 15. Jahrhunderts erwartete der Bauernstand eine große politische Entwicklung, und diese Erwartung äußerte sich in konvulsivischen Bewegungen, als sie getäuscht wurde. Damals entstand der Schwäbische Bund, in dem sich Adel, Bürgertum und Landsknechte gegen die allen gefährliche Bauernrevolution verband. Die ganze in weitem Wortsinne politische Atmosphäre war also, darf man sagen, erfüllt von dem Bauern und seinem Geschick. Die Kunst greift aber bekanntlich stets im Augenblick kurz vor der Expansion der Kräfte zu. Für die Maler der 20er Jahre des 16. Jahrhunderts kam außerdem noch ein höchst persönlicher Antrieb hinzu, sich eines Stoffes wie der Bauern Leid und Kampf anzunehmen. Auch die Künstler waren plötzlich Enterbte geworden. In einem Aufsatze in den Monatsheften für Kunstwissenschaft (1911) habe ich über die wirtschaftliche Lage der bildenden Künstler etwas eingehender gehandelt. Eine Bemerkung gehört hierher. Der Bruch mit

der Kirchenlehre hatte, um mich kurz zu fassen, die Schilderung der gesamten überlieferten religiösen Vorstellungswelt überflüssig gemacht, den Christen allein auf den geistigen Gehalt der Heiligen Schrift verwiesen. Luther hatte sich zwar in einem, wie wir heute sagen würden, freikonservativen Sinne über die Bilder religiösen Inhalts ausgesprochen; aber der Anthropomorphismus, der die mittelalterliche Religiösität in der Christenheit beherrscht hatte, war beseitigt, und damit der Grund für das Malen und Meißeln der religiösen Legende im engeren und weiteren Sinne soweit sie der Erbauung dienen sollte. Dies tatsächliche Ergebnis der hier im Wortsinne protestierenden Lehre brachte die Maler und Bildhauer in eine schwere finanzielle Notlage, aus der sie nur eine Erweiterung des Stoffgebietes erretten konnte. Man muß dabei in Erinnerung behalten, daß bis in die 30er Jahre des 16. Jahrhunderts fast ganz Deutschland von der Nordsee bis an die Bayerischen Alpen protestantisch war. Der Große Kurfürst von Bayern, Max I., sagte: »Hätten nicht Unsere in Gott ruhenden Eltern mit solchem Eifer und Ernst ob der Religion und Priesterschaft gehalten, durch die geistliche Obrigkeit wären dieselben wegen ihrer Konnivenz und Kaltsinnigkeit nit erhalten worden.« Im Jahre 1564 sollen sich sogar in Österreich nur ein Drittel Katholiken befunden haben[1]). Die Gebrüder Beham haben in jenen oft zitierten Verhandlungen vor dem Nürnberger Rat am klarsten für uns erkennbar und ganz einwandfrei die wirtschaftliche Lage der Künstler in dieser Zeit gekennzeichnet. Es hieß einfach, neue Erwerbsquellen öffnen. Die Morgengabe der neuen Zeit an die Kunst bestand in dem Hinweis, die Welt des Alltags um ihrer selbst willen zu schildern. Und zwar mittels des Zeichenstiftes, der armen und doch so reichen Schwarzweißkunst. Es war unstreitig das gegebene Material. Arm genug, um diesen der religiösen Historienmalerei so weit nachstehenden »Fächern« dienen zu dürfen und andererseits so geeignet, die nachschaffende Phantasie des Beschauers anzuregen, um die leichten Andeutungen zu lebensstarken Bildern zu ergänzen.

Wie sich dies im einzelnen vollzogen hat, kann die Bauernmalerei dieser Zeiten, die neben der Landsknechtsschilderei im Vordergrunde des Interesses stand, lehren. Der Bauer war der deutschen Kunst bis ins späte Mittelalter ein Fremdling geblieben. Als im 15. Jahrhundert die deutsche Malerei die alltäglichen Erscheinungsformen fester zu fassen begann, da stattete sie zuerst die »Monatsbilder«, den alttraditionellen Stoff, mit all den Einzelheiten aus, welche die gesteigerte Beobachtungsfähigkeit wie die erweiterten technischen Mittel erlaubten. Hier, wie in anderen Bildern

[1]) Vgl. dazu auch Haendcke, Deutsche Kultur im Zeitalter des 30j. Krieges E. A. Seemann, Leipzig 1906. S. 211 fg., 429 fg.

aus dem bäuerlichen Leben, finden wir im Grunde zunächst nichts als Illustrationen der bäuerlichen Arbeiten in den einzelnen Monaten, aber schon frühe begegnen wir Werken von nicht verächtlicher künstlerischer Kraft, wie etwa in den Zeichnungen zum »Defensorium Mariae« vom Bruder Antonius von Tegernsee (1459), wo trotz einer recht mangelhaften Formbehandlung »der Hirte« einen »selbstständigen Naturalismus in den hübsch zum Bilde gerundeten Darstellungen zeigt« (Riehl). Auf dieser Stufe steht auch das etwas ältere Blatt mit den pflügenden und mähenden Bauern in »Deutsches Kalendarium« Passau 1445 (Kautsch, Rep. f. Kunstwissensch. 20, S. 32). Als ein für uns frühes Beispiel sei ferner das um 1470 zu datierende Blockbuch von »Wirkung der Planeten« erwähnt (Berlin). Wesentlich lebensvoller ist der trotz mancher Unrichtigkeiten frei gezeichnete ackernde Bauer im Buche vom »Leben des hochberühmten Fabeldichters Aesopii« von 1475. Von frei gestaltender Künstlerschaft kann aber noch lange nicht gesprochen werden. Man darf höchstens sagen, daß eine Anzahl gut gesehener und empfundener Eindrücke mehr oder weniger geschickt zueinander gesetzt sind. Die Literatur, die novellistische wie die wissenschaftliche, brachte neue Anregung, stellte weitergehende Forderungen auf. So erwarb der Historiker in Werken wie in der »schwäbischen Chronik« von Th. Lirer (Ulm, Dinkmuth, 1486) dem Künstler ein von der Überlieferung freies Feld, den Bauern in seiner Arbeit zu schildern. Es sei z. B. an die Darstellung der Erzählung erinnert, nach der König Lucius von Schotten einen in den Viehstand eingefallenen Bären zur Strafe angespannt hat und mit diesem pflügen läßt. Links sehen wir eine Burg auf Felsen, rechts zurück eine Kirche und vorne den Pflüger, wie den erschlagenen Ochsen. Ein vorzüglich lebensvolles Bauernbild, wohl etwas illustrativ behandelt, aber bis zu den Vögeln in der Luft gut gesehen und auch einigermaßen in sich abgerundet. Ganz losgelöst von irgendeiner literarischen Überlieferung ist Schongauers Blatt »Bauern zum Markte ziehend«. Von derselben Auffassung, wenn auch nicht von derselben Qualität, ist etwa der »Bauerntanz« in Diebold Schillings Schweizerchronik (Handschrift, Luzern Bürgerbibliothek, 1484). Das Bild ist offenbar frischweg von der Dorfstraße genommen. Hier wäre ferner die Studie mit einem Bauerntanz in Weimar anzuschließen, die zirka 1490 datiert wird. Wir haben in diesem Falle offenbar eine Skizze vor uns, die vor der Natur gewonnen und gezeichnet ist. Überall aber ist, wie auch in dem »Bauernturnier« in Erlangen im Grunde nur ein Entwurf gegeben, kein Bild. Dieselbe Frische der Beobachtung und den nämlichen naiven Erzählerton finden wir, um ein weiteres Beispiel von dieser Entwicklungsstufe zu geben, in Schedels Weltchronik von 1493 (S. 187), wo ein Tanz von vier Paaren nach der Musik zweier Musikanten, die rechts stehen, aufgeführt wird. In die weite ebene Landschaft sind diese von der Tanzlust gepackten, im Gehtanz dargestellten

Bauern in angenehmen Bewegungen derartig dargestellt, daß das Motiv als künstlerisch erkannt betrachtet werden darf, aber es fehlt trotz des klar ersichtlichen Strebens nach Raumfreiheit und Raumausfüllung das bildmäßige Zusammensehen und Differenzieren der Teile im Hinblick auf ein in sich abgerundetes Ganze. Dasselbe ist zu bemerken von den Holzschnitten in P. de Crescentius' »Von der Nutz der Ding« (Straßburg 1493). Das Werk erklärt in streng wissenschaftlicher Weise die Tätigkeit des Landbebauens im weiteren Sinne. Der Künstler hatte nach Angabe des Textes u n d nach seiner Beobachtung die charakteristischen Einzelheiten der jeweilig zu schildernden Tätigkeit darzustellen. Einzelne Blätter, wie der »Schnitter mit Frau«, haben eine intime Abgeschlossenheit erhalten, die trotz des recht mäßigen Schnittes an Ludwig Richter erinnert. Man spürt ein naives, tiefes, aber noch unbeholfenes künstlerisches Einfühlen in die kleinen Szenen. Diese emsige Einzelbeobachtung baute den Weg der letzten Endes zu einem wirklichen Bauernbilde führen konnte. Die Aufgabe des 15. Jahrhunderts bestand auch in diesem Falle darin, eine Unmenge kleiner und kleinster Einzelheiten mit höchstem Fleiße zusammenzutragen und sie in übersprudelnder Fülle und Hast darzustellen. Eine der besten Leistungen verdanken wir Norddeutschland. Die niederdeutsche Bibel, die in Lübeck 1494 erschien, bietet hier und da Bauerndarstellungen, wie etwa im »Verkauf Josephs«. Das Bild ist natürlich durch die Erzählung orientiert, aber, abgesehen von der Kleidung des Kaufmanns, erhalten wir eine Handlung dargestellt, wie sie sich in Deutschland ereignet haben könnte. Die Bauern zur Rechten, zwischen ihnen der gefesselte Knabe, erscheinen wie in dieser Situation gesehen. Wir bekommen geradezu einen Bildeindruck. Und was nicht minder beachtenswert ist, de Köpfe sind vortrefflich charakterisiert. Es ist ein niedersächsischer Typus unverkennbar.

Als allgemein für unser Thema wertvoll sei in Parenthese eingefügt, daß die Literatur ganz ähnliche, nur nicht so sicher ausgetretene Wege gegangen ist. Das 15. Jahrhundert bietet nur allgemeine Redensarten über die Tätigkeit des Bauern, erst das 16. Jahrhundert bringt Schilderungen, wie die Hans Rudolf Manuels »Am Morgen frue vom Bett ufstahn, die Kuhe melchen, den Süwen misten, die Benck faegen, Kasten und Kisten und Sorg zehan in anderen Dingen: darhinder mag ich sy nit bringen.« Auch Hans Sachs hat dann in »Jacob Ruf« (1539) derartiges geboten.

Die Malerei des 16. Jahrhunderts faßte alles bestimmter zusammen und schied die Spreu von dem Weizen. Aus dieser Auffassung heraus entstanden die Arbeiten Albrecht Dürers, Holbeins, Schäufelins, Weiditz', Burgkmairs usw., die den Typus »Bauer« schufen.

Dürer führte als Zeichner vor allen anderen in Deutschland das Studium der Physiognomik des Bauern ein. Allerdings hat er nicht als Erster Köpfe

von Bauern in größerem Maßstabe gezeichnet, wie das Einzelblatt im Berliner Kupferstichkabinett beweist. Aber seine drei berühmten beieinander stehenden Bauern versinnbildlichen nicht mit angehäuften Einzelzügen den bäuerischen Rüpel, sondern den Mann, der sich über die Lage seines Standes und seiner Situation Rechenschaft gibt. Es sind geistig belebte Menschen, die Dürer uns vorstellt. Offenbar setzt der eine von den drei Bauern in kraftvoller Erregung dem scharf nachdenkenden, zu einer spitzig-verbitterten Bemerkung geneigten Alten und dem erstaunt-cholerischen Mann mittleren Alters eine Sache von allgemeiner Wichtigkeit auseinander. Dürer beweis auch diesmal, daß er stets und in jedem Falle der beste Schürfer im Geistesleben seiner Zeit als Künstler war, und deshalb das lebensstark erwachende Denken und Streben des Bauern in charakteristische Formen faßte. Es lebt ein Stück Zeitgeschichte in diesen Köpfen, und gleichzeitig geben sie als einzige uns eine klare Vorstellung von der Bildung des Antlitzes der deutschen Bauern in diesem Zeitabschnitte — sonst bleibt man bei dem Typus eines grobschlächtigen Menschenantlitzes stehen. Dürer suchte die Persönlichkeitswerte im Bauern zu fassen und gab uns gleichzeitig einen allgemeinen Maßstab für das Individuum »Bauer«. Hätten hier die deutschen Maler energisch eingesetzt, so hätten wir in Deutschland ebensogut wie in Holland einen Mann, wie etwa Pieter Aerzten erleben können. Aber der Deutsche betrachtete und betrachtet die Kunst eben nicht in erster Linie als eine Vorstellungskunst, sondern er erzählt am liebsten. Dann stehen aber Formgedanken bekanntlich in zweiter Linie. Es war von Dürer auch sehr richtig gehandelt, diese Bauern vor einen neutralen Grund zu stellen. Er verlieh dadurch diesen Dreien eine gewisse Monumentalität, jenen Marktbauern von 1512 und jenem tanzenden Bauernpaar von 1514 aber eine gesteigerte Lebensenergie, weil die körperliche Aktion dieser Menschen uns ganz uneingeschränkt vor die Augen gebracht wird. Dürer ist andererseits als Bauernmaler nicht zu abgeschlossenen Genrebildern, auch nicht in Federzeichnungen, gekommen, sondern bleibt bei der skizzierenden, nur leichthin das Motiv erfassenden Weise stehen. H. Holbein d. J. geht in anderer Hinsicht über die älteren Bauerndarsteller hinaus. Das Fresko am Hause »zum Tanz« gab nicht nur tanzende Bauern, die toll und voll sind, sondern Holbein charakterisierte bäuerische Fröhlichkeit schlechthin. Die Grobheit ist hier zum Stil erhoben. Auch der ackernde Bauersmann in den »Todesbildern« ist erfüllt von der Menschheit Größe. Holbein besiegte das verstandesmäßige Motiv, die Macht des Todes zu schildern, indem er einen Bauern darstellte, dessen Sinnen und Trachten von der Arbeit seines Standes erfüllt und gestärkt war und der, bis die Sonne seines Lebens sich neigte, dieser Standespflicht sich schlicht und voller Hingabe gewidmet hatte. Kein anderer hat damals neben diesen beiden Malern das Sein und Wollen des

Bauern mit so großen Augen sehen können, aber weiter im Stoff haben andere Mitarbeiter auf diesem Gebiete um sich gegriffen. Zu dieser mehr alltäglichen Schilderung, wie ich sagen möchte, führt Holbein selbst hinüber in dem »Bauernkirmes« im Alphabet. Anton von Worms tritt weniger als monumental gestaltender, denn als frisch erzählender Meister an die bewegte Welt seiner Tage heran. In diesem Zusammenhange möchte ich an das Titelblatt zum »Landfrieden durch Kaiser Carol den Fünften uff den Reichstag ze Worms anno 1521« erinnern, auf dem unter anderem Ritter dargestellt werden, die mit einem Trupp Fußsoldaten, wie es mir scheint, im Walde auf Beute lauern; im unteren Streifen können wir wohl die Weiterführung der Erzählung in dem Dorfbilde mit gehenden und fahrenden Bauern vermuten. Anton von Worms erhebt sich hier schon weit über den Illustrator. Es pulst das Leben in dieser kleinen Arbeit. Auch Georg Pentz bringt bei der Parabel von den Arbeitern im Weinberg (P. 36) und vom Säemann (P. 37) nur ein schlichtes Alltagsbild. Hier versinkt das religiöse Moment bereits in den Alltag, aber es war immer noch der Anreger. Pentz möchte ich Nikolaus Manuel, genannt Deutsch, an die Seite stellen, dessen verhältnismäßig geringe Anzahl von Arbeiten auf diesem Gebiet — ihn wie Urs Graf interessierte der Landsknecht weitaus mehr, da für die Schweiz die Bauernfrage ja längst gelöst war — eben dieses Zuges sprudelnden Lebens voll sind[1]).

Unmittelbar in den Bauernkrieg führen uns die verschiedenen Titelblätter zu den Aufrufen der Bauern, oder Holzschnitte, auf denen wie in Livius' römischen Historien (Mainz 1523) gefesselte Bauern von Reitern eskortiert werden. Auch Einzelblätter, wie die aus diesen Jahren von den Behams gelieferten, sind aus der Teilnahme aller an diesem Kampfe entstanden; aber alle diese Arbeiten kommen über den Charakter einer mehr oder weniger geschickten Illustrierung der Zeitereignisse nicht heraus. Am meisten bildmäßig gesehen und gezeichnet ist der Holzschnitt Hans Sebald Behams (P. 184), auf dem Bauern, die aus einem brennenden Dorf geflohen, von den nachsetzenden Landsknechten überfallen werden, geschildert sind, Ritter halten im Walde, wo sie zwei nackte Männer an einen Stamm gebunden haben. Diese Kraft der Schilderung muß um so mehr betont werden, als das Blatt, für die Folge der Planeten bestimmt, leicht einen lehrhaften Zug hätte erhalten können. Wir werden hier in der Tat mit künstlerischer Formkraft in das Geschehnis hineingeführt und nur der etwas mangelhafte Schnitt beeinträchtigt die Wirkung. Hätte Beham das Blatt im Kupferstich ausgeführt, so dürften wir mit bestimmten Einschränkungen eine künstlerische Parallele zu Callot ziehen.

In das friedvolle Leben führt uns etwa ein Schlußbild des Titus Livius

[1]) Vgl. meine Geschichte der schweiz. Malerei im XVI. Jahrh. 1893, S. 15 u. 64 fg.

(S. 16), wo wir einen Einblick in ein Dorf erhalten, dessen einfache Naturschilderung mit den paar Häusern, dem mitten hindurch fließenden Bach, der Dorfmühle, den zwei plaudernden Männern und den grunzenden Schweinen geradezu künstlerisch abgerundet wirkt. Von derselben hohen künstlerischen Kraft zeugen Blätter, wie etwa die Schnitte in »Petrarka: Von der Artzney bayder Glück, des guten und widerwertigen (Angeb. 32)«, auf denen das Pflügen und Eggen und, noch bildmäßiger gefaßt, Männer und Frauen bei der Ernte geschildert sind. Hier kommt ein bedeutender Künstler Hans Weiditz, zu Worte. Gesehen und erlebt, heißt es, vor diesen künstlerisch abgerundeten Blättern, trotzdem dieses und jenes etwas vereinfachter hätte gegeben werden können. Man darf hier ruhig von einer Bauernmalerei sprechen, die der eines J. Brueghel d. Ä. gleichwertig ist; allerdings stehen sie nicht überall auf derselben Höhe. Manchmal drängen sich zu viel prätentiöse Züge hinein, wie etwa auf S. 59 (Ausg. 1539) »Wer ein Hofe einen Bauren verleihet, der muß ser vyl von ihm leyden«; oder »Pawren seind aus den bös elenten zu letst die allerbösesten worden«. Auf einen verwahrlosten Hof sind hier zwei Ritter gekommen, offenbar die Gutsherren, die den Meier zur Rede stellen wollen und von diesem mit einem Prügel behandelt werden. Das Bild leidet etwas an Überfülle der Motive, gibt aber die Szenerie gut und treffend wieder; da auch das Fernbild sicher abgeschlossen wird, so entsteht ein intimer Bildeindruck. Vorzüglich beobachtet sind die verschiedenen Haustiere, und brillant ist der freche Überfall des Bauern wie die Haltung der sich duckenden Herren geschildert. Auf derselben Linie begegnen sich Weiditzens Zeichnungen zu »Cicero officia, deutsch von Schwarzenberg« (Augsburg, Steyner, 1531). Einzelne Blätter, wie das mit den drei Bauern, die abends im Wirtshause beim Kartenspiel sitzen, sind hinsichtlich der übersichtlichen freien Komposition, der Kraft und Schlichtheit des Erzählertones nicht nur für diese Zeit vortrefflich gearbeitet, während andere Schnitte, wie »Bauer vor dem brennenden Hause« u. ähnl. m. von dieser Höhe eines vorgestellten Bildes zu einer Illustration herabsinken.

Im allgemeinen möchte ich Röttingers Charakteristik, die er in Weiditzens Monographie (1904) gegeben hat, annehmen: »aber die Schilderungen des Lebens seiner sozialen Schichten dürfen als vollgültige kulturgeschichtliche Dokumente betrachtet werden« und »... eine derartig umfassende Schilderung des Volkes .... und die gerade dabei entfaltete Stärke seines Könnens muß einer Würdigung seiner Bedeutung zugrunde gelegt werden .... er besaß einen Blick für die Vorgänge des ihn umrauschenden Lebens und eine Kunst, das Geschaute fesselnd wiederzuerzählen«.

Entwicklungsgeschichtlich interessant sind weiterhin die Illustrationen

zu »Polidorus Vergilius von den Erfindern der Dyngen« (Steyner, Augsburg, 1537). Es werden hier nämlich die verschiedenen Arbeiten des Bauern geschildert, und zwar als bäuerliche Tätigkeiten, nicht als Illustrationen zu einer bestimmten Jahreszeit. Auf einem Blatte (S. 69) mit einer Stadt im Hintergrunde, auf die eine Karawane zuzieht, sehen wir auf dem Felde arbeitende Bauern. Ein, darf man sagen, künstlerisch gesehenes Bild bäuerlicher Arbeit. In ebendemselben Buche finden sich aber auch Schnitte, auf denen das Dorfleben, mit einer, ich möchte sagen, literarisch limitierten Auffassung dargestellt ist. Solche Bilder lenken uns immer wieder darauf hin, daß wir uns in der Entwicklungsperiode der Genremalerei befinden, und ferner darauf, daß deutsche Künstler mit ihrer besonderen Lust am Erzählen hier am Werke sind. Der Bauer, der dem Jagdherrn den Wildschaden beweglich klagend schildert, in »das Büchle memorial, das ist ein Angedänckung der Tugend von Herren Johannes von Schwarzenberg« (1534, Steyner, Augsburg, S. 138) bietet gleichfalls eine Darstellung in freier, gut distanzierter Landschaft, muß aber trotzdem als literarisch begrenzt, als didaktisch erzählend qualifiziert werden. Es hing eben überall noch von der suchenden künstlerischen Kraft des einzelnen Zeichners ab, inwieweit die Textinterpretation zum abgerundeten Kunstwerke werden konnte.

Selbst der Meister, der uns in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts meiner Ansicht nach das reichste und schließlich auch reifste allgemein gehaltene Abbild bäuerlichen Tun und Treibens bietet, Hans Sebald Beham, schwankt zwischen lehrhafter Illustration und künstlerischer Gestaltung seines Stoffes hin und her. Seine Planetenbilder sind keineswegs tendenzlose Schilderei, aber sie nähern sich bereits einer unbefangenen Darstellung. Wir müssen allerdings gerade bei diesen Blättern die Schwerkraft der Überlieferung sehr bestimmt einschätzen. Wenn sich aber, müssen wir weiterhin folgern, in solchen Genrebildern die freischaffende künstlerische Darstellung der Interpretation gegenüber durchzusetzen vermag, so muß der Künstler eine sehr beachtenswerte Persönlichkeit sein. Hans Sebald Beham hat sich, wie wir wissen, mit vollem Bewußtsein als Genremaler etwas leisten zu müssen und zu wollen, auf dies Gebiet begeben. Er scheint übrigens eine persönliche Vorliebe für die Bauernschilderei gehabt zu haben, denn unter die Inhaltsangabe zu »Kunst und Lehrbuch« setzt er als Schmuckbild einen Bauern und eine Bäuerin. Bei einer wieder etwas freieren Behandlung der Chronologie gehe ich zunächst auf Behams Kupferstiche »Die Bauernfeste« und den »Bauernhochzeitszug« ein, und zwar deshalb, weil hier das Steckenbleiben im Material stärker als in den sofort zu erwähnenden Holzschnitten ist. Die Studie ist allerdings auch in den Stichen überwunden, aber die Bildwirkung nicht genügend erreicht. Die Menschen erscheinen bei aller Lebhaftigkeit der Bewegung wie Automaten. Beham strebt eben nicht

Charakteristik des Einzelindividuums an, wie Dürer, sondern nach Schilderung einer Handlung, die aber ohne gleichzeitige Raumillusion eine künstlerische Bildkraft nicht erhalten konnte. Von derselben Art sind auch die kleinen Kupferblätter wie »Haust Du mich, so stich ich Dich«; da der Schilderer das novellistische Motiv nicht rein in Formwerte übersetzen und auch Figuren wie Umwelt nicht fest zusammenschließen konnte. Auch das sonst einfach gesehene Bild, das bäuerliche Liebespaar von 1521, ist hiervon nicht ganz frei geblieben. Die Kirchweih zu Megeldorf (etwa 1537) geht im großen und ganzen über jene Stiche nicht hinaus. In den großen Holzschnitten von 1535, in der Bauernkirmeß und in dem ziemlich gleichzeitigen Bauernfest hatte der Meister m. A. n. bereits viel klarer das Ziel erkannt, und war ihm in der Bewältigung des Illustrativ-Dekorativen auch schon wesentlich näher gekommen. Auch der von H. Meldemann geschnittene, von Beham gezeichnete »Nasentanz zu Hümpelsbrunn« ist in diesem Zusammenhang zu erwähnen. Die laut lachende und derb zufassende Fröhlichkeit des Bauern seiner Zeit ist an sich ohne Widerrede mit einer den besten niederländischen Bauernmalern des 16. Jahrhunderts sogar ebenbürtigen künstlerischen Darstellungskraft geschildert worden. Beham gibt in der Tat eine künstlerische Übersetzung, nicht eine Illustration des Vorwurfes. Etwas anders steht es mit der Frage nach der künstlerischen Einzeldurchführung. Hier kann man zunächst eine gewisse Häufung der Motive nicht in Abrede stellen; aber ist diese nicht vielleicht im Charakter des deutschen Künstlers, der ja nicht in erster Linie Formvorstellungen folgt, begründet? Jan Steen und Ludwig Richter sind auch keineswegs immer von diesem Zuviel frei. Es ist zudem nicht zu vergessen, daß diese Koordinierung diesseits der Alpen damals überall gebräuchlich war. Trotzdem dürfen, da ich soeben hochentwickelte Meister zum Vergleiche heranzog, die teils reliefartige Komposition und die anderenteils planlos bzw. für die Tiefenanordnung wirkungslos auf den anderen Gründen zerstreuten Figuren nicht übersehen werden. Denn dadurch wird der Bildeindruck im höheren Sinne des Wortes zweifelsohne stark herabgesetzt. Weiterhin befremdet auf den ersten Blick die geringe Abwechslung in den Typen, aber hier scheinen alle Bauernmaler sich beschränken zu müssen, wie wir wiederum mit einem Seitenblick auf die niederländische Bauernmalerei des 16. (und auch des 17.) Jahrhunderts betonen dürfen. Die Absicht, einzelne hervorstechende Züge des groben Sinnenlebens zu schildern, setzt hier offenbar schnell die Grenzsteine, und zwar natürlicherweise. Das Einzelindividuum muß sich dem Gesamtleben der Komposition unterordnen und deshalb auf die persönlichen Besonderheiten verzichten. Die großen Kirmeßszenen und der vortrefflich disponierte »Nasentanz« bieten, sei nochmals betont, nach Frische der Beobachtung, nach Sicherheit in der Wiedergabe des Gesamtvorwurfes und der einzelnen

Bewegungsmotive echte kleine Kunstwerke und rechte Bilder deutschen Bauernlebens in der Reformationszeit. Das klassische Werk Meister Behams ist aber meiner Auffassung nach seine leider nicht gut geschnittene »Spinnstube« (etwa 1535). Da wir in diesem Falle wissen, daß sich aus der Art der Vereinigung der verschiedenen Altersgenossen und der Geschlechter eine drängende Fülle von Einzelzügen auf kleinem Raume ergeben mußte, so ist diese zunächst aus der Sachlage heraus zu erklären. Beham hat aber diesmal alles zu meistern gewußt. Die grobsinnliche, die lautlachende Lust des späten Abends in einer Spinnstube, wie sie die Fastnachtsspiele schildern, hat einen überzeugenden Ausdruck gefunden, der um so stärker packt, als Beham mit den schlafenden Männern am Tisch und in der Nähe des Ofens wie in dem sich behaglich-ruhig wärmenden Mann vor dem Ofen die glücklichsten Gegensätze zu jenem Jubel gefunden hat. In vorzüglicher Weise hat der Künstler auch die mannigfaltig bewegten Figuren auf der Bildfläche verteilt und den Raum vortrefflich gegliedert, soweit dies einer Technik möglich ist, die noch nicht gelernt hatte, Tonwerte zu verwenden. Es war Beham um so schwieriger, eine Raumwirkung zu erzielen, als die einzelnen Teile bei der absoluten Kleinheit des Zimmers nahe aufeinander folgen. Dadurch, daß Beham jede Einzelheit, selbst die an der Wand befindlichen Dinge in diese Berechnung einzog, erzielte er eine Raumdarstellung, die von aller Enge frei ist. In einem Punkte folgte er allerdings der Beschränktheit seiner Zeit. Das Gemach ist parallel der Bildfläche angeordnet und alle Personen sind trotz reicher Bewegungsmotive mehr oder weniger in Profilhaltung gebracht. Diese frontale Anordnung, diese Manier, den Raum von vorne in die Tiefe zu entwickeln, wird aber bekanntlich erst im späteren 17. Jahrhundert besiegt. Innerhalb der zeitlichen Beschränkungen ist Behams Werk ein tadelloses Genrebild. Von hohem Interesse ist es ferner, daß sich die Szene in einem Innenraum abspielt. Die deutsche Bauernmalerei hat vor Weiditz, Burgkmair und H. S. Beham, soviel ich weiß, in kompositionell irgendwie durchgeführter Art den Nahraum nicht verwendet. Leicht erklärlicher Weise; denn das Leben des Landmannes spielt sich für den Beobachter zunächst nur im Freien ab. Erst der tiefer in den Stoff eindringende Künstler sucht den Bauern auch in seinem Heim auf. Beham empfand offenbar die Stärke der Intimität des geschlossenen Raumes für die Genremalerei. Das kleine Große des Alltages erhält dadurch den angemessenen und betonenden Rahmen. H. S. Beham erwies gerade damit seine Befähigung als Genremaler. Unter den unmittelbaren Nachfolgern auf diesem Stoffgebiete sei gleich der Zeichner des Schnittes »Der Brautschmaus«, erwähnt, der wohl ohne Berechtigung dem N. Solis zugeschrieben wird (Wien), zu nennen. Dieser »Brautschmaus« ist von bäuerischer Völlerei ganz erfüllt. Man hört förmlich das Gröhlen und trunkene Schönreden,

aber das Bild hat trotz alledem etwas von einer Illustration. Später verflachen solche Schilderungen unter dem Zwange der fremden Zeichenweise ganz zu schematischen »Bauerntölpeleien«. Aber auch das arbeitende Leben der Bauern hat Meister Beham fein und doch fest zugreifend in künstlerische Formen zu fassen verstanden, und zwar selbst dann, wenn er zu illustrieren hatte. Man betrachte daraufhin den ackernden Bauersmann und seine ganze Umgebung im Hintergrundbilde des verlorenen Sohnes. Dorf und Acker, Bauersmann, Bildstock und Bauernhof, alles das geht völlig zusammen, und niemand denkt an anderes als an »Illustration« des arbeitsamen Landvolkes; das religiöse Motiv scheidet als Anreger ganz aus.

Was durch rund 70 Jahre erstrebt worden war, nämlich im Kunstwerk das Leben und Wirken des Bauern im Alltage und am Sonntage zu schildern, wurde von H. S. Beham im großen und ganzen erreicht. Die deutsche Kunst hat zwar ihrer Art nach diese Stufe nicht als Malerei, sondern als Zeichnung erstiegen, nimmt also das Auge nicht in dem Maße in Anspruch, wie die stammverwandte und demselben Ziele zustrebende niederländische; aber ich glaube, man wird Beham nicht zu hoch setzen, wenn man ihn als Bauernmaler, der allerdings nicht gleichzeitig ein hervorragender Landschafter war, der Nähe Jan Brueghels d. Ä. würdigt.

Bleiben wir bei der Betrachtung größerer Gruppenbilder stehen, so hätte Daniel Hopfer ein Recht, erwähnt zu werden. Dieser Augsburger ist unstreitig ein geschickter Mann, der auch einen Blick für Situationswerte hat, aber ihm fehlt die Kraft des inneren Schauens. Er führt von der Höhe wieder etwas herab. Hopfer bleibt ein nicht einmal immer geschmackvoller Abschreiber der Natur. Ich möchte sein »Kirmesfest« nicht ausnehmen, obwohl der Mittelteil dieses Blattes gut gelungen ist. D. Hopfer erinnert in etwas vorweg an Teniers d. J., womit aber auch die routinierte Geschicklichkeit und in sich schwächliche Rhetorik gekennzeichnet ist. Von technisch noch glanzvollerer, aber in der Auffassung ähnlicher Art sind etwa die Arbeiten eines Vergil Solis, eines Amman, Tobias Stimmer, A. Möller, Maurer u. a. mehr, nur daß bei diesen der Begriff der Illustration wieder enger gefaßt werden muß. Die Zeit der Bauernmalerei hatte gegen die Mitte des Jahrhunderts in Deutschland ihre Sonnenhöhe erreicht. Rein kunsthistorisch ist dies erklärlich durch das Eindringen der italienischen bzw. niederländisch-italienischen Formgebung. Allerdings dürfte dies auf den ersten Blick hin nicht als ein Hindernis erklärt werden, da ja Hans Sebald Beham selbst zu den italienisierenden Kleinmeistern zählt, die mittels der Zeichnung die plastische Formwirkung der Italiener erstrebten. Er und die ihm verwandten, wie etwa Brosamer, Meister J. B. (Jörg Bentz [Pentz?]), Aldegrever usw. fußten aber letzten Endes trotz allem auf heimatlichem Boden. Ganz anders die späteren, die mit der neuen Mode groß geworden waren. Wie

sollte man mit der Linie, die für die Monumentalkunst gefunden war, deutsche Bauernbilder umreißen? Gewiß, man versuchte es. Tobias Stimmer und all die anderen neben ihm, sie schilderten Bauern, aber ohne Wucht und Kraft der Sprache. Und als um 1570 eine formale Reaktion an der Hand eben der Künstler vom Beginn des 16. Jahrhunderts[1]) einsetzte, da war diese einesteils zu schwach und anderenteils ging sie von der Zeichnung aus. Man verlangte aber jetzt nach der Pracht der Farbe. Diese war jedoch der älteren deutschen Schule bei der fast einzig betonten Harmonisierung der Buntfarbigkeit schlechterdings nicht zu entnehmen; denn Grünewald oder die Regensburger waren in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nicht mehr entwicklungsfähig. Hier mußte man zu einer in dieser oder jener Abart italienisierenden Methode greifen. Weiterhin und nicht zum mindesten sprach ein ablehnendes Wort die allgemeine kulturelle Entwicklung Deutschlands. Der deutsche Bauer lag besiegt, mühsam atmend am Boden. Der Bürger erwarb jetzt fast nur noch als beengter Handwerker oder als Kleinkaufmann seine Existenzmittel und kämpfte als Reichsstadtbürger seinen politischen Todeskampf. Der Fürst wollte trotz schwerer Geldbedrängnisse prunken und strebte in gefahrvollem Ringen zu höheren politischen Errungenschaften, und die geistigen Mächte des Reformationszeitalters wollten nicht mehr die Befreiung und die Erhebung der Seele, sondern die Herrschaft über diese. Die Scheidelinie zwischen den Herren und der misera plebs wurde mit jedem Jahrzehnt bestimmter gezogen. In solchen Zeiten, in denen der Geist des Volkes sich nicht über die Schranken der Gegenwart zu erheben vermag, kann auch der Künstler nicht von innen her das Leben und Sein in künstlerische Form bringen. Er ist höchstens imstande, es in trocken belehrender Art abzuzeichnen. Das geschah auch, wie erwähnt, in fleißiger alltäglicher Werkstattarbeit.

Wenn die deutsche Genremalerei der behandelten Periode sich an der Zeichnung Genüge sein ließ, so haben wir auch dazu noch ein Wort zu sagen. Diese Tatsache ist erklärbar. Dem deutschen Künstler lag die Farbe nicht (und sie liegt ihm auch heute noch nicht). Das sei trotz Grünewald und der Donauschule gesagt. Es zeugte also nur von feinem künstlerischen Takt, daß die Maler sich die vielfarbige Welt intellektuell vereinfachten, sich auf die einfarbige, aber trotzdem lichtreiche Zeichnung zurückzogen. Dürer blieb bei der einfach modellierenden Strichzeichnung stehen, welche andere Zeichner wie Burgkmair und Beham mittels ihrer Technik mit der lichtvollen Schönheit der farbenreichen sonnenüberglänzten Umwelt zu umkleiden versuchten. Dazu kommt, daß im wesentlichen das Genre, auch

[1]) Dieses Thema habe ich in einem im August in der Zeitschrift für bildende Kunst, Kunstchronik S. 579 fg. erschienenen Aufsatz behandelt: »Die Stellung der deutschen Maler vom Beginn des 16. Jahrhunderts am Schlusse dieses Zeitraumes.«

die Bauerndarstellung von der Buchillustration, nicht von dem Tafelbilde herkam. Dadurch war dem an den Intellekt sich wendenden Strich von vornherein das bestimmende Wort gegeben. Man darf sich trotz alledem die Frage vorlegen, warum in unserm Vaterlande nach solchen Erfolgen der Bauernschilderung das Ölbild den Holzschnitt und den Kupferstich nicht verdrängt hat. Es bleibt hierfür nur noch die Antwort übrig, daß die besitzenden Stände ein nicht genügend starkes Verlangen nach Kunstwerken besaßen. Man muß dabei erwägen, daß die doch schon zum selbständigen Ölbilde entwickelte Landschaftsmalerei schließlich an derselben ablehnenden Haltung scheiterte. Der vermögende Bürger und der besitzende hohe wie niedrige Adel nahm jedes Interesse an der reichen Entwicklung des Kunsthandwerkes, weil dieses ihm ziemlich direkt persönlich zugute kam. Auch das Porträt trat zu ihm in ein Verhältnis von Person zu Person, aber Bilder allgemeinen Inhaltes boten an sich nichts, besaßen eben nur künstlerischen Wert, und den vermochten nur einzelne Verständnisvolle, am meisten die Sammler, einzuschätzen. Solche Leute kreieren aber keine künstlerische Entwicklung. Die Wertschätzung des Alltagslebens war noch nicht hoch genug gestiegen, um es künstlerisch verklärt um sich sehen zu wollen. Diese aschenbrödelhafte Erscheinung der Alltagsdarstellung hat der Genremalerei dieser Zeiten sogar bis in unsere lebende Stunde hinein das ihr gebührende Maß der Beachtung genommen. Die ständig wiederkehrende Betonung der genreartigen Schilderungen des Hausbuchmeisters oder auch der wenigen Genrebilder Schongauers, Dürers usw. beweisen, wie unbeachtet im allgemeinen die vielen Hunderte von Szenen dieser Art, die in der reichen Zahl von »Prachtwerken« aus jenen sieben bis acht Jahrzehnten, von etwa 1470—1550, unsern Augen dargeboten werden, geblieben sind. Tatsächlich ist der Hausbuchmeister nur einer von vielen, wenn er auch die meisten an künstlerischer Qualität hinter sich läßt. Die Zeichnungen für die erwähnten »Prachtwerke« sind überdies weit mehr, meine ich, als die Naturstudien auch für die Heiligenbilder, die Erzieher der Maler dieser Periode geworden. Denn hier hieß es, schnell sehen und schnell zeichnen, wollte man die eilends vorübergleitenden Bewegungsmotive festhalten. Nur diese sofort zufassende Beobachtung konnte die für das künstlerische Schaffen wertvollsten Erinnerungsbilder bringen. Hier lag die »Natur« verborgen, von der Dürer spricht. In diesem Falle bot zudem die Tradition nur sehr geringe Hilfen. Im Gegensatze zur Atelierkunst der religiösen Malerei konnte der Künstler seine sorgfältig und langsam nach dem Modell gezeichneten Studien nicht den in der Komposition wie in den Einzelheiten ziemlich bestimmt festgestellten Vorwürfen einfügen, sondern er mußte Gruppierung wie Detail hurtig aus der im raschen Flusse befindlichen Umwelt selbständig herausnehmen. Solches Tun schult aber erst Blick wie Hand und macht innerlich reich und frei. Wir stehen

hier auf demselben Boden, der für die architektonischen wie rein landschaftlichen Hintergründe der religiösen Malerei so köstliche Ergebnisse gezeitigt hatte. Die realistische Auffassung in den großen religiösen Gemälden (Porträts) fand mit einem Worte in diesen kleinen Studien vor und nach dem vielgestalteten alltäglichen Dasein ihren vorzüglichsten Nährboden. Deshalb müssen wir auf diese bescheidenen Illustratoren das sorgsamste Augenmerk haben und je ferner der von diesen bearbeitete Stoff den überlieferten Aufgaben stand, wie etwa die Bauernmalerei, um so wertvoller dürfte er kunstgeschichtlich sein. Die wenigen erhaltenen Skizzenbücher, wie das des Hausbuchmeisters, das Holbeins des Älteren, das Manuels, genannt Deutsch, u. a. m. oder auch die Handzeichnungen in Chroniken wie die Richenthals vom Konstanzer Konzil[1]) beweisen, wie sehr jene Holzschnittzeichnungen dem Leben entnommen sind. Der Kunsthistoriker, der sich diese emsige Kleinarbeit der Künstler recht eindringlich vor Augen führen will, muß also in jenen illustrierten Werken eifrig blättern. In ihnen ist von der Empfängnis des Lebens an bis zum Abscheiden aus dem irdischen Dasein sozusagen jede Lebenslage in Krieg und Frieden für Mann und Weib aller Stände in prägnanter Weise mit ständig schärferem Auge und geschickterer Hand interpretiert worden. Der Reichtum an Sittenbildern im weitesten Wortsinne, der während dieser etwa 70/80 Jahre uns geboten wird, ist so groß, daß man einstweilen noch vom Material erdrückt wird. Einzelstudien werden aber bald dem bürgerlichen Genre der vornehmen religiösen Historienmalerei gegenüber die ihm bislang nicht in zureichendem Maße eingeräumte kunstgeschichtliche Wertung verschaffen können. Jedenfalls wird man dann nicht mehr Fromentins Wort über die Sittenbildmalerei des 17. Jahrhunderts in der niederländischen Malerei in seinem vollen Umfang aufrecht erhalten: »Nimmt man alles zusammen, so hat man vor sich die Elemente einer ganz neuen Kunst, mit einem Inhalt, der so alt ist wie die Welt.«

---

[1]) Die Gefälligkeit Dr. Maurers, mir die Photographien nach dieser Chronik gesandt zu haben, sei auch hier dankbar hervorgehoben.

Neue Dubroeucqstudien.

Von **Robert Hedicke.**

I.

Die Ausstellungen von Lüttich, Charleroi und Tournai der letzten Jahre haben das Interesse für südniederländische Kunst neu belebt. Zwar gab es schon längere Zeit einen kleinen Kreis von Archäologen und Historikern, welche sich um die Sammlung und Erforschung der Denkmäler des Moseltals, Hennegaus, Cambrésis, Tournésis und der übrigen zum Teil heute mit Frankreich vereinten früheren Provinzen der Niederlande bemühten, aber diese Bestrebungen blieben im kleinen Kreise der Kunstfreunde und fanden keine Resonanz in den weiteren Kreisen der wallonischen Bevölkerung. So ist die wallonische Kunst neben der mit Eifer und Erfolg auf breitester internationaler Basis behandelten vlamischen Kunst von van Eyck bis Rubens das Stiefkind der Forschung geblieben, so ist auch der Plan einer Dubroeucqmonographie von Devillers-Pinchart an der Interesselosigkeit der Zeitgenossen gescheitert. Erst die neuere politische Bewegung hat das Interesse weiterer Kreise für wallonische Kunst aufgerüttelt. Die Ausstellung Arts Anciens du Hainaut in Charleroi von 1911 führte zum erstenmal Dubroeucqs erhaltenes Werk möglichst vollständig vor und war für die weitesten Kreise eine erste Offenbarung. Man entdeckte einen neuen großen Meister, der bisher unerkannt im Herzen des Hainauts geruht hatte. Man bemerkte plötzlich auch, daß in einem Brüsseler Museum eine fast vollständige Sammlung von Gipsabgüssen seiner Werke vorhanden war, an der man bisher blinden Auges so oft vorübergegangen war. Nun auf einmal ist während einer Ausstellung ein großer Meister entdeckt worden und wird allenthalben verkündet.

Als wir im Jahre 1901 auf einer Orientierungsreise durch Belgien und Holland zum erstenmal St. Waudru besichtigten, drängte sich uns die Bedeutung dieser Skulpturen mit der Kraft einer Offenbarung auf, und je vollständiger unsere Kenntnis der Werke der Zeit wurde, um so bestimmter wurde unsere Überzeugung, daß hier das erheblichste plastische Talent des 16. Jahrhunderts in den Niederlanden vor uns stünde, und daß der-

jenige, welcher die Plastik dieser Zeit beschreiben wollte, mit Dubroeucq beginnen müßte. Da wir rein wissenschaftliche Ziele verfolgten, so bedeutete die allgemeine Interesselosigkeit der Landsleute keine Abschreckung für uns und, begleitet vom warmen Beifall eines Léopold Devillers und Henri Hymans, wuchs unser Interesse am Gegenstande beständig. Als das Werk mit frohem Wagemut beendet, kam allerdings eine Enttäuschung: Ablehnung, freundliches Achselzucken, eisiges Schweigen. Die belgischen Archäologen können kein deutsches Buch lesen aus Sprachunkenntnis und, da auch Berufene schwiegen, so war der einzige freundliche Ruf in der Wüste die warme Besprechung von Max Rooses. Selbst Mons blieb — trotz Devillers — ohne Widerhall, fast in Ablehnung: vous avez érigé un monument, mais je ne sais lire votre livre, so schrieb man uns.

Doch: qui vivra verra. Es ist das Verdienst von Emile Dony in Mons, mit warmer Begeisterung für Person und Werk des alten Bildhauers Hand angelegt zu haben und in selbstloser und ausdauernder Arbeit den französischen Dubroeucq [1]) geschaffen zu haben. Nun kam Charleroi, nun las man die Nachrichten über den Meister, lernte alle bekannten Werke kennen, Politiker setzten sich für die wallonische Sache ein, nun scheint mit einem Schlage der Künstler von Mons bekannt und gewürdigt zu werden.

II.

Dony hat von neuem die Archive des Hainaut durchforscht, Altes nachgeprüft, Neues gesucht. Leider war die Ausbeute gering. Dubroeucq hat 1544 den Plan für ein Rathaus in Bavai geliefert, von dem heute nichts mehr vorhanden ist. Ein Plan für den Wiederaufbau des Schloßturms von Mons 1549 wurde nicht ausgeführt. Der Meister hat außer in Mons auch in Morlanwelz und Binche Häuser besessen. Einige Details über Wohnhaus, Werkstatt und Straßennamen in Mons hat Dony berichtigt, sonst das Gegebene als richtig bestätigt. Also ist im ganzen wesentliches Neues nicht hinzugekommen.

Wichtiger sind die vier neuen Skulpturen aus Privatbesitz, die in Charleroi ausgestellt waren und von denen die französische Ausgabe willkommene Abbildungen bietet. Das Medaillon mit Gottvater (20 cm hoch) aus den Sammlungen des Schlosses Mariemont von Raoul Warocqué stammt — wir glauben es gern — aus den Trümmern der Kapelle von Mariemont.

[1]) R. Hedicke, Jacques Dubroeucq von Mons, Straßburg, Heitz, 1904; R. Hedicke, Jacques Dubroeucq de Mons, trad. de l'allemand par Em. Dony, préface de Jules Destrée, avant-propos de Em. Dony, 8 planches et un plan, Supplément: un album in 4° de 42 phototypies: Annales du Cercle Archéologique de Mons, tome 40, Mons 1911 et Bruxelles, G. van Oest, 1911.

Schon Dony weist auf die Inventarstelle hin: ung tableau d'alebastre, où est le cruxifiement de Nostre Seigneur et Dieu le père par dessus, enchassé au bois doré, estant dedans une custode paincte de noir servant sur l'autel (D 14 Anhang). Danach befand sich auf dem Hauptaltar von Mariemont eine Kreuzigung mit Gottvater darüber in Goldrahmen und schwarzem Kasten. Es überrascht, daß Gottvater in Medaillonform erscheint. Bestand der Altar nun aus zwei getrennten Alabastertafeln oder ist das allein erhaltene Fragment später als Rundmedaillon zurechtgeschnitten worden? Wenn das letztere der Fall ist, so kann man die Tafel nicht als Rundkomposition beurteilen, dann ist die schöne Füllung des Runds nur zufällig entstanden; ist dagegen das Relief ursprünglich als Rundkomposition gearbeitet, so müßte man diese als vortrefflich rühmen. Da wir keine Bedenken gegen die Attribution an Dubroeucq und die Provenienz haben, so folgt, daß der Gottvater um 1552 (D 5) von Dubroeucq gearbeitet sein wird. In der Formengebung ist die stärkere malerische (optische) Behandlung gegenüber der taktischen Tektonik der Lettnerkompositionen bemerkenswert. Zwar ist die Mittelsenkrechte der beiden Köpfe noch eingehalten, wenn auch die Mittellinie des oberen Kopfes schon leicht umsinkt, aber schon in den Armen ist weder symmetrische noch kontrapostische, sondern frei malerische Anordnung angewendet. Der freie weiche Fluß der Gewandsäume, das rieselnde Leben des Haares, die beginnende optische Auflösung der taktischen Gesichtsformen, die teigigen Wölkchen, das Weichfließende der gesamten Komposition: das sind sämtlich Anzeichen barocker, d. i. optisch-fernsichtiger, disharmonischer Tendenzen [2]), wenn auch der streng symmetrisch gestellte und sockelartig wirkende Cherubim bis auf die verschwommenen Gesichtszüge eine Renaissanceschöpfung ist. Dieses Medaillon Dubroeucqs würde also aussagen, daß der Meister um 1552 neben den reinen Renaissancetendenzen auch barocken Neigungen huldigte.

Gegenüber den beiden Relieffragmenten der »Mannalese«, die, wenn ich recht verstehe, der Sammlung des Abbé Puissant in Herchies entstammen und die Dony unter die menues tailles d'albâtre des Lettners von Mons einreihen will, kann ich allerdings Bedenken nicht überwinden, sachliche und stilistische. Im ersten Entwurf des Lettners waren die Hauptreliefs dem Alten Testament (Genesis) entnommen; in der Ausführung findet man — ausschließlich — Geschichten des Neuen Testaments. Wie soll man also die Mannalese einreihen? Oder ist sie der einzige Rest einer älteren Reihe aus dem Alten Testament, die später verworfen wurde? Dem widerspricht der Stil dieser Fragmente; denn hier steht man vor malerischen Flachreliefs einer reifen routinierten Hand, welche Dubroeucq — wenn überhaupt —

[2]) Über die hier angewandte sehästhetische Terminologie vgl. den Fünften Teil meines Floriswerks (im Druck).

erst nach 1550 zuzutrauen ist. Verhältnis von Figur und Grund, sowie fortgeschrittene fernsichtig verschwommene Formenbehandlung in duftigem Flachrelief zeigen an, daß man hier barocke plastische Gemälde späterer Zeit vor sich hat. Hand und Form des Meisters von Mons ist und bleibt bis ins Alter eher taktisch gediegen als optisch routiniert, und er schafft eher Renaissance als Barock. So glauben wir diese Fragmente einem unbekannten lokalen Meister der Nachfolge Dubroeucqs aus der Zeit des Beklagungsreliefs von Mons um 1600 zuschreiben zu müssen.

Ebenfalls vor interessante stilistische Probleme führen die beiden Kapitelle der Sammlungen Warocqué und Puissant, deren Provenienz aus den Trümmern von Mariemont wir ebenfalls nicht bezweifeln. Die Frage nach dem Kapitell Dubroeucqs wird dadurch neu angeregt und kompliziert. Die genannten Stücke zeigen nämlich eine ausgesprochen struktive — also gotische — Behandlung der antikischen Formen: Trennung von struktiv wirksamen und füllenden Teilen, zu dünne Stengel für breite durchbrochene Voluten, spätgotisches Blattwerk im Übergang zu arabeskem Blattwerk, noch keine Harmonie zwischen taktischer und tektonischer Form, sondern struktiv optische spätgotische Formenbehandlung. Also führen diese Kapitelle das erste Übergangsstadium vom spätgotischen zum italienischen Kapitell vor Augen. Die nächste Stufe findet man in zwei Kapitellen aus Boussu, heute in Ste. Waudru (Taf. 25) mit ausgesprochen arabesken [3]) Eckfüllungen und Blättchen in rein taktischer Formgebung auf einer rein antikischen Säule. Das ausgebildete Renaissancekapitell Dubroeucqs ist dann im Geißelungsrelief, im Magdalenen- und Waltrudisaltar in rein taktischer italienischer Gestalt erhalten. Also läge in den beiden Stücken aus Mariemont, dem spätesten Werk, die stilistisch früheste Stufe des Dubroeucqkapitells vor. Wir vermögen diese chronologische Schwierigkeit nicht aufzulösen. Vielleicht liegen hier doch frühe Kapitelle aus Binche vor!

Was die Neuauflage des Stichs Onghena (mit Retouchen von L. Greuze) betrifft, so hat der Stich vor dem verwischten Original des Staatsarchivs den Vorzug größerer Deutlichkeit. Und doch hätte ich persönlich eine große Reproduktion des Originals lieber gesehen, das doch selbst in meinem kleinen Lichtdruck ziemlich viel sagt, weil ich auf dem Standpunkt stehe, daß Dokumente ohne Zwischenhand mechanisch zu reproduzieren sind.

III.

Im folgenden seien einige zufällige Beobachtungen und Neuforschungen angereiht, welche zum Teil schon in der französischen Ausgabe als Addenda de l'auteur gegeben sind.

---

3) Auch für meine Bezeichnung »arabesk« muß ich auf den Vierten Teil meines Floriswerks verweisen.

Zur Genesis des Stiles Dubroeucqs in seinen Lettnerskulpturen scheinen mir zwei Werke der 70er Jahre des 15. Jahrhunderts in Rom, die kürzlich näher bekannt geworden sind, nicht ohne Bedeutung. Es handelt sich um das Grabmal Pauls II. und das Tabernakel Sixtus' IV., dessen Fragmente sich heute noch schwer zugänglich in den Grotten des Vatikans befinden, und welche jetzt von Burger [4]) nach Tschudis Vorgang der Forschung in guten Abbildungen vorgelegt worden sind. Danach scheint es, als ob Dubroeucq diese Werke gekannt und Skizzen danach sein späteres Schaffen beeinflußt hätten. Nicht als ob Einzelfigur, Bewegungsmotiv und Gruppenbildung als solche direkte und wörtliche Entlehnungen aufwiesen, vielmehr ist es der Menschentypus, die Gesichtsstruktur, das Kriegerkostüm, Arm- und Beinbildung, Gesichtsausdruck, der Reliefstil, welche charakteristische Verwandtschaften erkennen lassen. So findet sich auch hier (Ib. XXVIII Taf. S. 102, 150) das für einzelne Reliefs des Meisters von Mons so bezeichnende Öffnen des Mundes. Vergessen wir nicht, daß hinter diesen Bildungen eines Mino, Dalmata und Pietro Paolo d'Antonisio die Reliefs der Trajanssäule als Muster stehen, und daß in Dubroeucqs Stil der rafaelische Ausdruck, sowie Anatomie und Bewegung des Michelangelo wesentliche Elemente der neuen Legierung sind. In dieser Verschmelzung verschiedener italienischer Stile und heimischer Tradition zeigt sich so recht das Wesen des Eklektikers und Akademikers Dubroeucq und ein charakteristischer Zug dieser Zeit der niederländischen Renaissance. Im Paulsgrab findet sich auch ein Auferstehungsrelief, das die Komposition Dubroeucqs im Gewande italienischer Frührenaissance gibt. Gewiß, das Relief des Lettners hat die Architektonik der Hochrenaissance in der Gruppenbildung, barocke Züge im schräg gestellten Sarkophag und in der absichtlichen michelangelesken Bewegung Christi [5]) erhalten. Vielleicht hat aber eine solche Reliefskizze Dubroeucqs Arbeit als Ausgangspunkt gedient (Florent. Grabmal Taf. XXVI). Sind doch auch die Engeltypen der Glorie des oberen Aufsatzes (Ib. XXVII Taf. S. 132 und 136 f.) in der Gesamtbildung möglicherweise Vorbilder für die Engel des Madonnenreliefs von St. Omer. Sicherlich: die Madonna dieses Werkes ist stark rafaelisch, in der Gesamtkomposition ist bodenständige Tradition aus Plastik (Votivrelief) und Malerei (Davidschule) verarbeitet,

[4]) Fritz Burger, Das florentinische Grabmal, Straßburg 1904, S. 244 ff.; Ib. preuß. Kunstsammlungen XXVII 1906 S. 129 ff., XXVIII 1907 JS. 95 ff., 150 ff. Dort die ältere Literatur.

[5]) Im Gegensatz zu Text S. 94 f. möchte ich das Michelangeleske heute in der absichtlichen Übertreibung des Bewegungsmotivs sehen, welche barocken Geistes ist. Vgl. auch den Stich des Dirk Volkaert Coornhert nach Heemskerk in der Albertina (Niederlande Bd. VII), welcher die Auferstehung in ähnlichem Geiste darstellt.

endlich gibt es noch manche italienische Engelsbildungen [6]), welche als Vorbilder mit demselben Recht genannt werden könnten. Aber die Gesamtheit der Anklänge und Zusammenhänge läßt es als möglich erscheinen, daß diese Frührenaissancewerke für den Stil des Meisters von Mons anregend gewesen sind. Auch hier erkennt man, wie die niederländischen Meister dieser Zeit nicht wörtlich nachahmen, sondern im Sinne einer Stilverschmelzung arbeiten, deren Elemente oft sehr merkwürdig und zufällig sind. Man kann diese Elemente aufdecken und verstehen, ohne ein Gesetz für diese Neubildungen zu finden. Jeder einzelne Fall ist wieder neu und eigenartig in seiner Synthese.

IV.

Zum Beklagungsrelief (Text S. 99 f.) habe ich nachzutragen, daß dieses Relief nicht in den Kreis des Dubroeucq gehört, sondern eine Stilverschmelzung zwischen niederländischer Tradition (Rogiers Kreuzabnahme u. a.) und der Behandlung des Themas durch Goujon (Lettner von St. Germain l'Auxerrois, jetzt Louvre) und Germain Pillon (Bronze, Louvre no. 245) ist. Goujon und Pillon sind wiederum durch venezianische Vorbilder, wie das im Text genannte Santorelief Sansovinos und das Bronzerelief des Louvre von Andrea Riccio (Gaz. Beaux Arts XIV p. 513 Abb.) stilistisch angeregt worden. Was den Meister des Reliefs von Mons betrifft, so vermag ich nicht zu sagen, ob Louis Ledoux in Betracht kommt. Ich würde einen niederländischen Künstler um 1600 als Bildhauer vermuten. Nach einem flüchtigen Reiseeindruck, den ich seither nicht nachprüfen konnte, scheint es dem Bronzerelief Pillons am nächsten zu stehen.

V.

Bei Gelegenheit meiner Florisstudien fand ich, daß Dubroeucq sich auch an einem epochemachenden Unternehmen jener Zeit beteiligt hat, allerdings ohne Erfolg: ich meine den Wettbewerb um das Antwerpener Rathaus von 1560, bei dem Cornelis Floris Sieger blieb. Es ist bedauerlich, daß Dubroeucqs Entwurf für ein Rathaus in Antwerpen nicht erhalten ist. Das würde mit einem Schlage Licht in die architektonischen Anschauungen des Meisters von Mons in einer Zeit werfen, die bisher in völliges Dunkel gehüllt ist, da Werke nicht bekannt sind. Vgl. Génard, Biogr. nat. VII Cornelis Floris; Hedicke, Cornelis Floris, Erster Teil Kap. VI.

---

[6]) Vgl. Fragmente des Grabmals Fonteguerra in Pistoja, eines unvollendeten Werkes Verrocchios, bei Bode, Plastik in Toskana, Tafeln und Maîtres de l'art, Verrocchio, Paris 1906.

VI.

Im Katalog des Marcanton von H. Delaborde (Paris 1888 p. 187 ss., Bibl. internat. de l'art) ist eine Folge von Theologischen und Kardinaltugenden notiert, deren Vorzeichnungen im allgemeinen Rafael zugeschrieben werden und welche Delaborde dem Giulio Romano gibt. Obgleich die Originalserie uns bisher nicht zu Gesicht kam, so geben doch die beiden Reproduktionen des »Glaubens« und der »Gerechtigkeit« bei Delaborde den Eindruck, daß diese Serie eine der Inspirationsquellen Dubroeucqs für die Lettnerstatuen (Taf. XIII bis XVI) gebildet habe, so sehr stimmen Formen, Anatomie, Gewandstil und Gesamtcharakter des Stils überein. Bewegungsmotive und Gewandmotive entsprechen sich zwar nicht wörtlich, aber das bedeutet nicht viel gegenüber der Beobachtung, daß die niederländischen Meister dieser Zeit meist umformen und durchaus nicht wörtlich entlehnen. So erscheint es einleuchtend, daß Dubroeucq aus Rom diese Stiche Marcantons mitgeführt und daheim bei seinen eigenen Figurenkompositionen als Anregung verwertet hat. Für die Genese seines plastischen Stils und dessen Bewertung ist diese Beobachtung nicht ohne Bedeutung.

VII.

Wie ich höre, soll eine Rekonstruktion des Lettners im Querschiff von Ste. Waudru erwogen werden und schon ein Projekt von Herrn Dufour vorhanden sein. Kürzlich hat sich auch Henry Rousseau, Konservator des Cinquantenaire-Museums, hierzu im wesentlichen zustimmend geäußert [7]. Ich selbst habe schon 1904 in meinem Buche (S. 18 bzw. 27 ed. Dony) Stellung genommen und damals entweder (und als bei weitem am besten) die Rekonstruktion — in echtem oder unechtem Material — in Ste. Waudru am alten Orte, oder zweitens die unechte Rekonstruktion im Cinquantenaire-Museum in Brüssel mit getönten Abgüssen oder endlich Einmauerung in richtiger Höhe in Ste. Waudru vorgeschlagen.

Wir stimmen nun in allem mit Rousseau überein, nur nicht in bezug auf den Ort der Wiederherstellung: das Querschiff. Hier wird die Beleuchtung schlecht und falsch sein, hier wird man nur die Schiffseite rekonstruieren können und die Wirkung eine so unbefriedigende und unvollständige sein, daß wir lieber von einer Rekonstruktion ganz abraten, als eine so unbefriedigende Lösung zulassen würden. Wir sind also aus allen Gründen ein Gegner der Rekonstruktion im Querschiff.

Warum will man das Werk nicht am alten Orte aufrichten und Belgien ein Wunderwerk der Kunst, Mons und der Kirche eine weithin wirkende

---

[7]) Wallonia, Organe de la Société Amis de l'art wallon, 1912, p. 95 ss.

Anziehungskraft wiedergeben? Aus Kultusgründen? In vielen belgischen Kirchen sind Meisterwerke der Lettnerkunst vorhanden und stören dort ebensowenig, wie Dubroeucqs Lettner in Mons stören wird. Es ist nur nötig, sich an den neuen Gedanken zu gewöhnen und einige Vorurteile zu überwinden. Die Kosten werden gering sein, wenn man Imitationen anwendet. Was die Ausführung betrifft, so sind wir durchaus der Ansicht Rousseaus, daß an Stelle der verlorenen Balustradenreliefs einfarbige Tafeln einzusetzen sind. Wohl haben wir selbst nachgewiesen, daß die Architektur- und Dekorformen später verändert wurden, so daß der Originalentwurf keine absolut sichere Grundlage der Einzelausführung bildet. Wohl sind sicherlich keine der oben (unter II) behandelten Kapitelltypen am Lettner angewandt worden. Aber das sind geringfügige Bedenken. Man kann getrost Säulchen und Ornament in früher arabesker Dekorationsweise, wie ich diese in meinem Floriswerk in Fülle nachgewiesen habe, ausführen und man wird höchstens einen kleinen Fehler begehen. Die Theologischen Tugenden wird man voraussichtlich nicht in Nischen, sondern auf Konsolen vor die Wand stellen müssen [8]). Und was wird durch diese Rekonstruktion gewonnen? Nur mit heller Begeisterung kann man sich die bedeutende und feine Wirkung in der Phantasie an der Hand meiner Rekonstruktionszeichnungen vorstellen, welche die feine harmonische Schiffseite (Taf. III), die bedeutende ruhige Schmalseite (Taf. IV) und die reich monumentale Chorseite (Taf. V) hervorbringen werden, wenn die warmen gelbbraunen Töne der Figuren und Reliefs in richtigem Licht und richtigem Rahmen erscheinen werden. Man lebe sich nur in den Gedanken dieser Rekonstruktion ruhig ein und gebe die Wiederherstellung im Querschiff auf!

Und wenn wirklich dieser Plan als unausführbar scheitern sollte, dann erstehe der Lettner von Mons noch hundertmal lieber in den hellen Räumen des Cinquantenaire, als — ein verstümmeltes Glied — in der düsteren Querschiffecke von Ste. Waudru.

Sollte keine Rekonstruktion zustande kommen, so müssen die Kunstfreunde allerdings mit Besorgnis die Frage stellen: Was soll aus den nunmehr als wertvoll erkannten Werken Dubroeucqs in St. Waudru werden? Kann ein als Barbarei anerkannter Zustand, der wichtige nationale Werte bedroht, fortdauern? — Wir haben empfohlen, die Reliefs dann wenigstens in richtiger Höhe einzumauern, so zu konservieren und sehbar zu machen.

---

[8]) Rousseau a. a. O. sagt irrtümlich, ich hätte das Abendmahlsrelief auf die Chorseite verwiesen. Tatsächlich habe ich es in die nördliche Schmalseite eingeordnet, vgl. Taf. IV u. S. 36 bzw. S. 53 ed. Dony.

VIII.

Was Persönlichkeit und Stil Dubroeucqs betrifft, so haben jüngst J. Destrée und R. Dupierreux [9]) diese Kunst als Erscheinung der wallonischen Rasse und Äußerung des génie latin erklärt. Da von belgischer Seite die Forderung einer liebevoll gefühlten Behandlung der Werke Dubroeucqs aus nationalem Herzen heraus erhoben worden ist, so mag ein Wallone sie erfüllen, und wir werden die Darstellung der feinsten ästhetischen und nationalen Werte in Dubroeucqs Werk und Persönlichkeit mit vollem Beifall begrüßen. Auch wenn die Begeisterung zu hoch emporlohen sollte, so kann dabei nur an Erkenntnis gewonnen werden, denn ein warmes Herz ist so recht eine Voraussetzung künstlerischen Erkennens in gewisser Beziehung. Möge nun ein Künstler sich über Dubroeucq äußern.

Nur über des Meisters Verhältnis zu den Zeitstilen, zu Sehästhetik, Stilpsychologie und Weltauffassung im Rahmen seiner Zeit möchten wir hier noch einige Bemerkungen anschließen und im übrigen auf unser Floriswerk für die Gesamtkunst der Zeit verweisen. Zur Weltauffassung und Rasse haben wir dort bemerkt: »Eine Äußerung der Harmoniesehnsucht dieser Zeit, welche in Italien eine starke Nahrung gefunden hat, ist auch Dubroeucq in Mons. Sein Harmoniestil, seine maßvolle Schönheit, die Breite, Ruhe und Einfachheit seines Vortrags, seine detaillose, typische Idealform entsprachen vielleicht am besten der Sehnsucht dieser Zeit nach harmonischer Weltbetrachtung. Daß der Tropfen romanischen Blutes, den die Bewohner des Moseltals im weiteren Sinne in den Adern tragen und der sich einigemal im gesteigerten Sinn für das Klassische in der Kunst geäußert hat, zur schnellen und sicheren Synthese dieses italienischen Stils mitgewirkt hat, sei durchaus nicht geleugnet. Doch erscheinen diese Rasseäußerungen zu abgerissen und sporadisch, um daraus — neben zahlreichen anderen Kunstäußerungen — das Wirken des génie latin als dauernden Antriebes zu konstruieren, wie die Führer der neuesten wallonischen Bewegung verkünden. Das Rassige in der Kunst spielt nur eine Nebenrolle, das Geistige ist das Konstituierende der Kunst und dieses Geistige ist etwas Absolutes und Historisches, in zweiter Linie Naturgeborenes. Auch andere Harmonieerscheinungen in der nordischen Kunst, wie die Naumburger Chorfiguren, die Skulpturen von Wechselburg, Schongauer, Jean Mone und nicht zuletzt Cornelis Floris und die Romanisten, sind — ebenso wie Ligier Richier, Goujon und andere französische Zeitbildungen — zum Teil und nur in eingeschränkter Weise mit dem génie latin zu erklären. Das génie latin hätte dann nur sehr intermittierend gewirkt.« Wir fürchten, wollten wir alle »lateinischen Seelen« in der nordischen Kunst zusammenstellen,

---

[9]) Vorrede der französischen Ausgabe und Wallonia März 1912.

es würde eine bunte Gesellschaft werden. Nennen wir nur noch: Hans Brüggemann und Konrad Meyt. Man sucht die Harmonieerscheinungen der wallonischen Kunst durch die Jahrhunderte hindurch zusammen, von Beauneveu dis Rousseau, wie die Rosinen aus dem Kuchen, reiht sie auf und konstruiert baraus die »filiation du génie latin«. Kann der Historiker diesem Verfahren zustimmen?

Dubroeucqs Kunst ist eine romanisch-germanische Mischkunst. Destrée und Dupierreux haben das romanische Element besonders betont. Wollte man das germanische Element herausheben, so müßte man auf das Solide, Materielle der Form, auf das Schwerfällige, aber Gehaltvolle des Ausdrucks bei Dubroeucq hinweisen, das zum Gehalten-Typischen, Maßvoll-Rhythmischen und Harmonischen veredelt ist. Von beiden Elementen aus, dem romanischen und germanischen, ist der Aufstieg zum Klassischen möglich, von der Disharmonie des Lebens und Ringens zur Harmonie der Vergeistigung und Beruhigung von Form und Inhalt.

Psychologisch ruht diese Kunst mehr auf dem Kunstverstand als auf dem frei schaffenden Gefühl, ist sie mehr auf objektive Typik als auf subjektive Individualbildung gerichtet. Im Verhältnis zu Zeitstil und Ästhetik folgt Dubroeucq dem Gesamtkunstwollen seiner Zeit. Vom antikischen Frühbarock seiner Trinitätsmedaillons vom Lettner gelangt er zur strengen Renaissance der Tugenden und Lettnerreliefs und — trotz einiger Schwankungen zum Barock — zeigt er sich im Alterswerk des Madonnenreliefs noch als vorwiegender Renaissancemeister nach Rafaels Vorbild. Ästhetisch geht seine Entwicklung analog von freier optischer Wirkung, die ihm von der Spätgotik her zunächst näher lag und in Italien als neueste Phase bei Michelangelo wieder begegnete, zu strenger taktisch-tektonischer Formenarbeit, wie das Italien des Harmoniestils und der Hochrenaissance sie übte und wie sie in Dubroeucqs persönlich reflektierter Weltauffassung der Zeit eine starke Resonanz fand als: Maß und Harmonie der Seele und ihrer künstlerischen Äußerung in plastisch-tektonischer Form, sowie in maßvoll harmonischer Schönheit in Komposition und Ausdruck [10]).

---

[11]) Neuerdings hat Dehio unserer Auffassung Dubroeucqs zugestimmt (Kunstchronik 1912 no. 29), nachdem schon Woermann (Geschichte der Kunst III 1911) sie gebilligt und eingereiht und Pirenne (Geschichte Belgiens III 1907) sie verwendet hatte. Devillers, Rooses, Hymans, Friedländer hatten von Anfang an zugestimmt, ohne daß ihre Stimmen zunächst Gehör gefunden hätten. — Frau Erica Tietze-Conrat ist mit ihrer Ablehnung des Buches, das sie — obgleich ohne spezielle Sachkenntnis — zu einer an leichtfertigen Irrtümern reichen Erstlingskritik auserkoren hatte, allein geblieben; meine »Erwiderung« haben die »Kunstgeschichtlichen Anzeigen« nicht aufgenommen.

Eine neue archivalische Notiz über Hans Pleydenwurff?

Von **Albert Gümbel.**

Öftere Beobachtungen über gerichtliche Klagen, welche im 15. Jahrhundert gegen Nürnberger Bürger vor dem Kaiserlichen Landgericht des Fürstentums Bamberg anhängig gemacht wurden, regten in mir den Wunsch an, die Protokolle dieses Landgerichtes auf etwa vorkommende Nürnberger Meisternamen durchzusehen. Das K. Kreisarchiv Bamberg hat mir dies durch die dankenswerte Übersendung einer größeren Anzahl dieser Protokollbände nach Nürnberg möglich gemacht.

Gleich in dem ersten Bande, welcher die Jahre 1400—1447 umfaßt (Signatur: K. Kreisarchiv Bamberg, Selekt B, Gerichtsbücher Nr. 714), auf Fol. 359 b fand sich der folgende bemerkenswerte Eintrag:

Judicium provinciale feria 2ª post festum inclite virginis et Martiris Katherine [= 27. November] 1447.

Albrecht Newensteter p[ostulat] zu den gotzhaußmeistern vnnd der gantzenn gemeind zu Weiden, vmb das sie in gen den Bleidenwurf zu burgen versetzt haben vnd wollen in nit lösen, inmaßen sie im geredt haben. Besch[edigung] 20 guld. dingt im beßerung seins spruchs.

Wir kennen nun für so frühe Zeit (1447) keinen andern Meister, auf welchen sich diese Notiz beziehen könnte, als Hans Pleydenwurff, und da es sich bei jenem Gerichtsprotokoll wohl sicher um einen in Bamberg seßhaften Künstler handelt — wenigstens fand ich durchaus keine Nürnberger Meister in diesen Protokollen erwähnt — wäre damit ein Hinweis, vielleicht auf die Heimat, jedenfalls auf einen früheren Aufenthalt des Malers, der bekanntlich erst 1457 Bürger in Nürnberg wurde, gegeben.

Persönliche Nachforschungen in Weiden, einem kleinen Dörfchen 1½ Stunden Postfahrt von Burgkundstadt (an der Bahnlinie Bamberg-Hof), ergaben das Vorhandensein eines dem 15. Jahrhundert angehörenden Schnitzaltares mit etwa 1 m hohen Reliefffiguren Marias mit dem Kinde, das eine Traube hält, Johannes des Täufers, der hh. Katherina und Barbara und des h. Sebastians, dann zweier Bischöfe.

Indem ich mir vorbehalte, an dieser Stelle nochmals eingehender darauf zurückzukommen, möge heute nur die obige archivalische Notiz registriert sein

N a c h s c h r i f t : Nach Niederschrift dieser Zeilen kamen mir die überaus wertvollen Feststellungen Professor Leitschuhs in Bamberg in der »Kunstchronik« der Münchener Neuesten Nachrichten 1912, Nr. 409 zu Gesicht, in welcher er, bezugnehmend auf meine erste Mitteilung über den Weidener Altar im gleichen Blatte Nr. 377, darauf hinweist, daß in Bamberg 1435 und 1447 ein Maler K o n r a d Pleydenwurff erscheint und eben im Jahre 1447 17 fl. für die Bemalung verschiedener Stadtpaniere erhielt. Die Frage bezüglich des Meisters des Weidener Altars — wenn wir überhaupt eine so frühzeitige Entstehung annehmen dürfen — hätte jetzt also zu lauten: K o n r a d o d e r H a n s P l e y d e n w u r f f ? *Albert Gümbel.*

Johann Rudolf Rahn †.

(24. April 1841 bis 28. April 1912.)

Von **Josef Zemp.**

Am 28. April 1912 ist in Zürich, 71 Jahre alt, Prof. Dr. J. R. Rahn gestorben. Der Kunstgeschichte seiner schweizerischen Heimat war sein überaus arbeitsvolles und an Erfolgen reiches Leben gewidmet. Niemand kannte so wie er das alte Kunstgut in der Schweiz. Die Zeit und die Schule, die ihn formten, haben freilich seine Interessen mehr auf das Mittelalter gelenkt als auf neuere Jahrhunderte. In seinem Kreis hat er erstaunlich vieles und immer tüchtiges geschaffen. Seine Gewissenhaftigkeit war nicht zu übertreffen. Er war die Ordnung selbst. Den Boden des Tatsächlichen zu verlassen, liebte er nicht; er hielt sich fern von der Sphäre genialer Spekulation, und selbst naheliegende Schlüsse kombinierte er nur zögernd. Es war nicht seine Art, die Arbeit aus dem Handgelenk zu schleudern. Sorgsam wurde Stück an Stück geschlossen und nur Fertiges vom Pult gegeben. Unter allen Erscheinungen des künstlerischen Schaffens fesselte ihn die Architektur am meisten. Man darf diese Vorliebe als einen Ausdruck seines Naturells betrachten: seinen Neigungen entsprach das Feste, Große und Bestimmte.

Aus romantischen Anregungen und aus der Lust am Zeichnen ist Rahn zur Kunstgeschichte gekommen. Der Apothekerssohn aus hochangesehener alter Zürcher Familie hätte Kaufmann werden sollen. Doch folgte er bald dem Hang, alte Bauten zu zeichnen und ihre Geschichte zu kennen. Ferdinand Keller, der eifrige Erforscher von vorgeschichtlichen und römischen Altertümern, bot dem Jüngling viele Anregung. In der Kunstgeschichte unterwies ihn Wilhelm Lübke, der seit 1861 in Zürich lehrte. Weiteres Studium führte Rahn nach Bonn zu Anton Springer und nach Berlin, wo er mit Eggers und mit jüngern Fachgenossen wie Alfred Woltmann in Fühlung kam. Daß ein Gegenstand aus der Geschichte der Baukunst zur Doktordissertation gewählt wurde, erscheint bei Rahn fast selbstverständlich. Von den Resultaten der Arbeit »Über den Ursprung und die Entwicklung des christlichen Zentral- und Kuppelbaues« (Leipzig 1866) hat sich die deutsche Kunst-

wissenschaft dreißig Jahre lang nicht wesentlich entfernt. Die Selbständigkeit der römisch-abendländischen Tradition wird hier stark betont und die Bedeutung von orientalischen Einflüssen abgelehnt. Noch im Jahre 1895 hat Franz Xaver Kraus diesen Standpunkt eifrig verteidigt, wo er überhaupt noch zu halten war. Inzwischen freilich ist das Lehrgebäude erschüttert worden; in Josef Strzygowski erhielt der Orient seinen gewandtesten Anwalt, und zur Stunde ist noch gar nicht abzusehen, wie die Entwicklungsreihen in Zukunft lauten werden. Zur Zeit ihres Erscheinens mußte Rahns Arbeit über den altchristlichen Zentral- und Kuppelbau als die beste und gründlichste Darstellung des Gegenstandes gelten. Die Folge war, daß Karl Schnaase den jungen Forscher zur Mitwirkung an der zweiten Auflage seiner großen Geschichte der bildenden Künste einlud. Rahn fiel die Bearbeitung des dritten, 1869 erschienenen Bandes zu. Ohne Zweifel hat diese Episode in seinem späteren Schaffen bedeutsam nachgewirkt. Er blieb als Gelehrter verwachsen mit jener ausgezeichneten Generation der Begründer der neueren deutschen Kunstwissenschaft, den Schnaase, Lübke, Springer.

Im Herbst 1866 zog Rahn nach Italien. Erst in Rom, dann in Ravenna nahm er Hauptquartier. Es fesselten ihn die Bauwerke des frühen Mittelalters; Zeichnen und Messen war das Hauptanliegen. Schon hier erlangte er im Aufnehmen jene seltene Fertigkeit, um die ihn jeder Architekt beneiden konnte. Der aufschlußreiche Aufsatz »Ein Besuch in Ravenna« (A. v. Zahns Jahrbücher für Kunstwissenschaft, 1868) ist eine noch heute sehr schätzenswerte Frucht der italienischen Studienzeit.

Fortan galt die Arbeit des Forschers seiner schweizerischen Heimat. Rahn isolierte sich in engeren Grenzen, um dort das eigentliche Lebenswerk zu vollbringen. Ihm ist es fast allein zu danken, daß heute der größte Teil der schweizerischen Denkmäler der Kunstwissenschaft erschlossen ist. Alle Landesteile hat er als froher Wanderer durchstreift; noch im hohen Alter zeichnete er im Engadin und Oberwallis von Dorf zu Dorf. Graubünden, der Tessin, die französische Schweiz haben ihn besonders gefesselt. Die Skizzenbücher und die sorgsam in getuschter Federzeichnung ausgeführten Einzelblätter sind durch letztwillige Verfügung an die Stadtbibliothek in Zürich übergegangen. Nicht nur als eine kostbare Sammlung kunstwissenschaftlichen Materiales wollen diese Schätze gewertet sein. Sie bekunden auch eine anziehende künstlerische Entwicklung und wecken die Sympathie des Beschauers als reiner Ausdruck einer Wesensart, die sich nicht anders geben konnte, als klar, bestimmt und treu. Freunde und Verehrer haben zum 70. Geburtsfest des Meisters am 24. April 1911 siebzig seiner Zeichnungen in einem Bande »Skizzen und Studien« herausgegeben.

Im Jahre 1868 richtete sich Rahn in Zürich häuslich ein, habilitierte sich 1869 an der Universität, wurde 1870 außerordentlicher, 1877 ordentlicher Professor; 1883, nach Gottfried Kinkels Tod, übernahm er auch das Lehramt der Kunstgeschichte an der Eidgenössischen Technischen Hochschule.

Rahns Hauptwerk bleibt die *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz von den ältesten Zeiten bis zum Schlusse des Mittelalters* (Zürich 1876). Wer die Bedeutung dieses Buches ermessen will, muß sich bewußt bleiben, daß noch kein Versuch einer zusammenfassenden Schilderung der schweizerischen Kunstgeschichte unternommen worden war. Weniges hatte überhaupt nur je in kunstgeschichtlichem Zusammenhang Erwähnung gefunden. Es handelte sich deshalb nicht sowohl um kritische Auswahl des Stoffes, und nur selten um bewußtes Unterdrücken unwichtiger Dinge; es galt vor allem, nach Vollständigkeit zu streben und der großen Menge von bisher unbekannten Denkmälern den richtigen Platz in der historischen Entwicklung anzuweisen. Mit vollem Recht genießt diese schweizerische Kunstgeschichte bei den Fachgenossen eines hohen Ansehens. Man darf die Frage wagen, ob eines der die Schweiz umgebenden Länder schon zu jener Zeit eine an umfassender Stoffbeherrschung und sicherem Urteil ebenbürtige Geschichte seiner nationalen Kunst besaß. Man begreift, daß das Buch in vielen Dingen durch neuere Sonderschriften ergänzt, überholt, berichtigt wurde. Zu solcher Vertiefung hat Rahn selbst den größten Teil getan. Das war in einer langen Reihe trefflicher Monographien, die immer für den strengen Geist seiner Forschung und für den weitumfassenden Kreis seiner Interessen zeugen. Im Repertorium für Kunstwissenschaft erschienen seine Aufsätze über *Niklaus Mannel* (III), über *Wandgemälde zu Wyl* (III), *zur Geschichte der oberitalienischen Plastik* (III), *zur Geschichte der Renaissancearchitektur in der Schweiz* (V), *zur Deutung der romanischen Deckengemälde in der Kirche von Zillis* (V), *Die Malereien aus dem Renaissancezeitalter in der italienischen Schweiz* (XII). Die Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich brachten die Monographien über *Grandson und zwei Cluniazenserbauten der Westschweiz* (1870). *Die mittelalterlichen Kirchen des Zisterzienserordens in der Schweiz* (1872), *Die biblischen Deckengemälde in der Kirche von Zillis* (1872), *Die Glasgemälde in der Rosette der Kathedrale von Lausanne* (1879), *Die mittelalterlichen Wandgemälde in der italienischen Schweiz* (1881), *Die Kirche von Oberwinter-*

thur und ihre Wandgemälde (1883), Geschichte und Beschreibung des Schlosses Chillon (1887—1889), Die schweizerischen Glasgemälde in der Vincentschen Sammlung in Konstanz (1890), Die Casa di ferro bei Locarno (1891), Beschreibung des Klosters Kappel (1892), Das Fraumünster in Zürich (1900—1902), Schloß Tarasp (1909). Kleinere Aufsätze erschienen erstaunlich zahlreich im Anzeiger für schweizerische Altertumskunde. Von 1879 bis 1895 hat Rahn die Redaktion dieser Zeitschrift besorgt [1]). Eine Reihe trefflicher Studien veröffentlichte Rahn in den Mitteilungen der schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler. Nicht unerwähnt bleibe der noch heute hoch geschätzte Text zur Herausgabe des Psalterium aureum von St. Gallen (1878).

Keinem Leser wird in Rahns Arbeiten die sorgfältige und oft aparte Behandlung der sprachlichen Form entgehen. Er liebte kräftigen Ausdruck und wußte charaktervollem schweizerischem Sondergut sein Recht zu wahren. Mit Conrad Ferdinand Meyer war Rahn eng befreundet; oft ließ ihn der Dichter in das Werden neuer Werke blicken. Solcher Verkehr hat dazu beigetragen, daß Rahn der formalen Seite seines Schrifttums die größte Sorgfalt angedeihen ließ. In dem reizvollen Buche der »Kunst- und Wanderstudien aus der Schweiz« (1883) verbindet sich die Arbeit des Forschers mit der frischen Schilderung von Land und Volk. Die »Wanderungen im Tessin« sind das Meisterstück in dieser Sammlung.

Nebenher ging das strenge Gelehrtenwerk. Schon seit 1872 opferte Rahn einen großen Teil seiner Arbeitskraft an die Inventarisation der schweizerischen Kunstdenkmäler, sein mühevollstes und deshalb ganz besonders dankenswertes Unternehmen. Es führte ihn immer wieder hinaus zu neuer Wanderung. Die Kunsttopographie Deutschlands von Wilhelm Lotz diente zunächst als Vorbild. Die Beschreibung der romanischen Denkmäler erschien im Anzeiger für schweizerische Altertumskunde von 1872 bis 1877, die der gotischen seit 1879. Die Aufzeichnungen waren damals noch ganz kurz gefaßt, später wurde das Programm nach dem Muster der deutschen Inventarisationswerke erweitert. Als selbständige Bände erschienen die Beschreibungen der mittelalterlichen Kunstdenkmäler von Tessin (1893), Solothurn (1893), Thurgau (1899). Erst seit 1888 stellten sich Abbildungen ein, wofür der treffliche Zeichner zumeist selbst aufkam. Der Abschluß der ganzen Unternehmung

[1]) Der Anzeiger 1912, Heft 1, enthält ein Verzeichnis aller auf die schweizerische Kunstgeschichte und Altertumskunde bezüglichen Schriften Rahns.

liegt noch in weiter Ferne und wird nur durch die Teilung unter zahlreiche Mitarbeiter zu beschleunigen sein.

In allem Wirken Rahns treten die schönen und kräftigen Züge einer edlen Wesensart hervor. Er weckte unbegrenztes Vertrauen. Wo beraten und verhandelt wurde, räumte man ihm in völlig selbstverständlicher Weise die Geltung einer hohen Autorität ein. Schon das Äußere gewann die Sympathie und war ein vollkommenes Abbild des Charakters: die hohe, kräftige Gestalt, der energisch gemeißelte Kopf mit dem scharf geschnittenen Profil, das ruhig heitere Gehaben, der vollendet ritterliche Umgang. Wir bleiben dem Schöpfer und Führer der schweizerischen Kunstwissenschaft in dankbarem und verehrungsvollem Andenken verpflichtet.

Besprechungen.

Richard Müller-Freienfels, Psychologie der Kunst. Zwei Bände. Teubner, Leipzig.

Allmählich, freilich für die Beteiligten noch immer zu langsam, nimmt die Erkenntnis zu, daß die Ergebnisse der psychologischen Forschung für das Verständnis der Kunstwerke sowohl in ihren Wirkungen als in ihrem Entstehen von größter Bedeutung sind. Und so mehren sich in neuerer Zeit die Bücher, die einer psychologischen Kunstwissenschaft dienen wollen und die Durchdringung beider Gebiete auf ihr Programm geschrieben haben. Das hier zu besprechende Buch gehört in diese Reihe. Der gewissenhafte Leser, der zuerst den Index und dann das Sachregister durchblättert, wird darin alle Probleme berührt finden, nicht nur die einer psychologischen Aufklärung unmittelbar bedürfen, sondern alle, die überhaupt unter einen psychologischen Gesichtspunkt gebracht werden können. Da stehen die assoziativen und imaginativen Faktoren, die Vorstellungstypen, die Affekte, aber auch die Ausführung des Kunstwerkes, die künstlerische Technik, Klassiker und Romantiker und vieles andere. Es scheint unmöglich, etwas mit der Ästhetik Zusammenhängendes zu finden, das hier nicht erörtert würde. Und wir schlagen das Buch auf und suchen nun die Aufklärung.

Aber zu unserem Staunen finden wir, daß das Problem der Technik auf nicht ganz einer Seite behandelt wird, die Frage nach Form und Inhalt auf nicht ganz zwei Seiten, die zentrale Frage nach den Gründen für das Gefallen an Formen auf zwei und dreiviertel Seiten, die noch ganze sechs Zeilen über das Raumproblem enthalten! Allerdings sind hier noch drei Seiten über Symmetrie, zwei und eine halbe Seite über rhythmische Anordnungen, vier Seiten über die »schönen Linien« im allgemeinen, die auch das Ornamentale mit einschließen, und ungefähr eine Seite über das Monumentale angefügt. Über Raum findet sich auch noch an früherer Stelle eine kurze Notiz, die hauptsächlich aus Zitaten nach Hildedrandts »Problem der Form« besteht. Und so geht es fort. Fragen, von denen man vermutet, daß ihre Behandlung allein ein ganzes Buch füllen müßte, werden in unglaublicher Kürze besprochen.

Wenden wir uns nun dem Inhalt im einzelnen zu. Wir finden Sätze wie: »Und lassen nicht am Ende die wundervollen Formen der Pflanzenwelt auf das Walten eines ästhetischen Triebes in der Natur schließen?« (I, 2). Oder, nachdem von persönlichen Erlebnissen auf dem Forum Romanum die Rede war, bei der Betrachtung eines entsprechenden Bildes: »Soll ich nun irgendeiner unbeweisbaren Kunsttheorie zuliebe diese ganz subjektiven und doch so reichen und schönen Erinnerungen zurückweisen?« (I, 62). Oder mit Berufung auf Gluck, Wagner, den Impressionismus, Dürer und Böcklin: »Im allgemeinen läßt sich z. B. sagen, daß die Romanen mehr auf das Sensorische, die Germanen mehr auf das Imaginative ausgehen« (I, 130). und kein weiteres Argument wird dieser Behauptung hinzugefügt. »Originalität ist fast immer gleich mit Abseitsstehen, die ganz Großen sind niemals originell in diesem Sinne« (I, 131). So geht es weiter und weiter, und schließlich haben wir kaum mehr erfahren, als auch schon im Index stand. Es wird eine Art Heerschau über die ästhetischen Fragen gehalten, aber sie werden nicht diskutiert. Der Verf. sucht weder eigene Meinungen zu begründen noch fremde, die er in kurzen Sätzen sehr zahlreich anführt, zu kritisieren, wenn unter diesen Tätigkeiten eben ein eingehendes Erwägen der möglichen Gesichtspunkte und Beispiele und die Vorbereitung eines systematischen Zusammenhanges verstanden werden soll. Wir erfahren nicht, welche von den psychologischen Anschauungen etwa für die Ästhetik fruchtbar sind, welche in Widerspruch mit den Tatsachen dieses Gebietes stehen oder welche vielleicht durch ihre Anwendbarkait in diesem Gebiet einen neuen Beweis ihrer Tragkraft hinzugewinnen, und leider muß auch noch beigefügt werden, daß einige der wichtigsten Ergebnisse der neuen Psychologie, die freilich einstweilen noch nicht unter die Gesichtspunkte der Ästhetik gerückt worden sind, aber doch für sie große Bedeutung haben, dem Verf. unbekannt zu sein scheinen, wie etwa die letzten Umwälzungen im Bereich der Akustik, wie die neuen Forschungen über den Raum.

In dieser Weise dürfte also die Aufgabe einer Psychologie der Kunst nicht gelöst werden können. Die verlangt nicht nur die umfassendste Sachkenntnis, sondern auch eine zähe Hingabe an das Detail, und sie verlangt noch mehr. Ein großer Teil der ästhetischen Probleme setzt zu seiner Lösung Sicherheiten in bezug auf den psychologischen Sachverhalt voraus, die die heutige Psychologie einfach noch nicht geben kann. Unzählige Fragen stehen ja noch offen. Eine sei hier für alle anderen genannt, die der Verfasser nur leichthin und ohne jede Bezugnahme auf ihre Tragweite streift, die Frage nach den Gestalten, zeitlichen wie räumlichen, ihrer Existenz, ihrer Auffassung, ihrer Herkunft. Gerade die Unbekümmertheit, mit der der Verf. an allen derartigen Schwierigkeiten vorübereilt, zeigt uns, wie fern die Zeit

noch ist, in der die Möglichkeiten gegeben sein werden, die hier gestellte große Aufgabe in befriedigender Weise zu lösen. Aber damit soll allerdings nicht gesagt sein, daß die Psychologie für die Ästhetik noch nicht in Frage käme. Es sind in einzelnen Gebieten, wie etwa denen des Rhythmus oder des Farbensehens, außerordentliche brauchbare Vorarbeiten geleistet worden, und ohne Bezugnahme auf sie ist ein Fortschreiten nicht denkbar. Aber eine Lösung aller Schwierigkeiten und gar eine einheitliche Lösung ist heute noch nicht möglich. *Allesch.*

M. Liefmann, Kunst und Heilige. Ein ikonographisches Handbuch zur Erklärung der Werke der italienischen und deutschen Kunst. VI und 320 S. 8°. Jena, Diederichs, 1912.

Verf. hat sich mit großer Liebe in ein ihm augenscheinlich von Hause aus fernliegendes Gebiet eingearbeitet. Das zur Anzeige stehende »Ikonographische Handbuch« — ein wohl etwas anspruchsvoller Titel — ist alphabetisch angeordnet und bietet zunächst ein Verzeichnis der in der bildenden Kunst des Mittelalters mehr oder weniger häufig dargestellten Heiligen und biblischen Personen, das Nötigste aus der Legende und die Attribute der einzelnen Heiligen. Angeschlossen sind ein alphabetisches »Verzeichnis der Attribute der Heiligen, kurze Erklärungen der Symbole, der geistlichen und Ordenstrachten« und ein äußerst knappes »Register«. Die letztgenannten Verzeichnisse sind wenig befriedigend, zumal von dem Leserkreise vorausgesetzt wird, daß er noch der ersten Orientierung bedarf. So wird z. B. unter dem Stichwort »Bischof« eine lange, aber doch nicht ausreichende Liste heiliger Bischöfe geboten, unter den »Jungfrauen« aber werden nur »Ursula, Praxedis und Pudentiana« genannt. Der erste Teil ist besser gearbeitet; angenehm fällt vor allem der würdige und angemessene Ton auf, in dem die legendären Stoffe besprochen werden. Aber auch dieser Abschnitt ist, wie sich aus der immensen Ausdehnung des hagiographischen Materials leicht erklärt, nicht frei von erheblichen Versehen, auch redaktionell keineswegs einheitlich. Die (übrigens sehr entbehrliche) etymologische Deutung der Namen wird nur bei einem Teile der Stichwörter geboten; biblische Namen sollten nicht bald nach der Vulgata, bald nach Luthers Übersetzung zitiert werden, schematische Wendungen wie »St. N. N. wirkte auch zahlreiche Wunder« können vollständig wegfallen. Sehr selten versucht Verf. auf die so wichtigen Fragen nach der Entwicklungsgeschichte der einzelnen Attribute und der Einwirkung der Ikonographie auf die Gestaltung der hagiographischen Texte einzugehen, und wenn er es tut, ist er nicht immer von Glück begleitet, wie z. B. bei Erklärung des Schweines als Attribut des hl. Antonius. Das Richtige hierüber ist bei E. Male, L'art religieux du XIII. siècle en France, Paris 1898,

p. 370 s., nachzulesen. Das dortselbst über die Heiligen Nikolaus, Martinus u. a. beigebrachte Material sollte von Liefmann bei der Revision der betreffenden Artikel ebenfalls angezogen werden.

Es sind also einige Wünsche, die an eine Neuauflage des Buches zu richten wären. Alles in allem ist nicht daran zu zweifeln, daß das Werkchen seinen Weg machen wird, denn das Bedürfnis nach ikonographischer Belehrung ist in den Kreisen angehender Jünger der Kunstwissenschaft wahrhaft schreiend.

Berlin. *J. B. Kißling.*

Mainzer Zeitschrift. Zeitschrift des Römisch-germanischen Zentralmuseums und des Vereins zur Erforschung der rheinischen Geschichte und Altertümer. Herausgegeben von der Direktion des Römisch-germanischen Zentralmuseums und dem Vorstande des Mainzer Altertumsvereins, Schriftleitung: Professor E. Neeb, Mainz. Jahrg. VI, 1911, der neuen Folge der Zeitschrift des Vereins zur Erforschung der rheinischen Geschichte und Altertümer. Mainz 1911, in Kommission bei L. Wilckens, gedruckt bei Phil. v. Zabern, Großh. Hess. Hofdruckerei, Mainz.

Das diesjährige Heft ist zwar an Inhalt und Abbildungen besonders reich, aber betrifft fast lediglich »Geschichte und Altertümer« und streift nur teilweise und wenig die Kunst, steht also ziemlich außerhalb des Rahmens dieser Zeitschrift. Zu nennen wäre für uns etwa der einleitende Festgruß K. Schumachers zu Friedr. v. Duhns sechzigstem Geburtstag; eine Arbeit Behns über den schönen, von Napoleon III. dem Museum geschenkten altionischen Bronzekandelaber aus der Wende vom 6. zum 5. Jahrhundert (abgebildet); Rudolf Pagenstecher, »Spruchbecher« (aus der Sammlung Häberlin in Frankfurt; abgebildet). Einiges von Belang für die Kunstwissenschaft findet sich auch im Bericht über die Ausgrabungen im Legionskastell zu Mainz während des Jahres 1910 von Behrens und Brenner (z. B. Sigillatagefäße und Lampen) und in Körbers Bericht über die 1909/10 gefundenen römischen und frühchristlichen Inschriften und Skulpturen. Ergiebiger ist Neebs Bericht über die Vermehrung der Sammlungen in 1909 bis 1911. Die Ausgrabungen im Gebiete der Albanskirche haben Fundamentreste der Toranlage des Albansklosters (vermutlich!) zutage gefördert, andere Ausgrabungen die Fundamente der mittelalterlichen Gaupforten, sodann hat sich beim Theaterumbau ein gotischer Fliesenboden gefunden (farbige Abbildung). Namentlich sind einige mittelalterliche und Barockfiguren erworben worden, z. B. eine Mainzer Sandsteinmadonna aus dem zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts und eine Pietà des 18. Jahrhunderts (beides abgebildet). Ein interessantes Stück ist die gotische Pluvialschließe mit

Figuren (Abb.). Den Beschluß macht ein Aufsatz August Feigels über die »Waffenträgerin« im Altertums-Museum (abgebildet), ein zierliches kleines Sandsteinrelief wahrscheinlich mainzischer Kunstherkunft aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts. *F. R.*

Kunstdenkmäler der Schweiz. Mitteilungen der schweizerischen Gesellschaft zur Erhaltung der Kunstdenkmäler. Neue Folge, Bd. V, VI, VII. Zemp u. Durrer. Das Kloster St. Johann zu Münster in Graubünden. Genf, Atar A. G. 1906 ff.

Das Werk, das jetzt mit der dritten Lieferung und einem Nachtrag abgeschlossen vorliegt, ist eine der interessantesten kunstgeschichtlichen Publikationen der letzten Jahre. Die Inventarisation eines Klosters, das, in einzig stimmungsvoller Umgebung am Kreuzungspunkt uralter Straßen gelegen, wichtigste frühmittelalterliche Kunstschätze aufbehalten hat, wird durch die geschickte Zusammenarbeit eines Historikers und eines Architekten zu einem kunstgeschichtlichen Ereignis. Der Bericht, abgefaßt mit der exakten Gewissenhaftigkeit eines archäologischen Ausgrabungsreferats, läßt uns an der allmählichen Ausgestaltung des Klosters teilnehmen, als an Reflexen, die die großen Kulturereignisse in diese abgelegene Einsamkeit warfen.

Das Monasterium Tubris, 805 zum ersten Mal in den Urkunden erwähnt, wahrscheinlich aber schon zwischen 780 und 786 gegründet und von der Tradition mit Karl dem Großen selbst in Verbindung gebracht, ergab den glücklichen Entdeckern eine aufschlußreiche Fülle karolingischer Denkmale, über die jetzt bereits eine ganze Literatur existiert. Während von der karolingischen Klosteranlage sich nur die Lage im Norden der Kirche feststellen ließ, zeigte die Kirche selbst einen bisher unbekannten Bautypus, ein einschiffiges Langhaus mit drei Apsiden von hufeisenförmigem Grundriß, der sich aber zugleich an anderen Baudenkmälern Graubündens als der seit der Merowingerzeit dort übliche erwies. Er ist wahrscheinlich orientalischen Ursprungs, aber, nach Dvořak, durch Dalmatiens Vermittlung in die Schweiz gelangt. Auch die Formen des sogenannten »langobardischen« Flachornamentes wurden wohl dort, nicht ohne Einfluß des Orients, aus antiken Formen gebildet, z. B. das Krabbenmotiv aus dem »laufenden Hund«, sicher nicht aus Teppichfransen, wie Zemp will, kamen dann nach Italien und von dort über die Alpenpässe nach Münster, wo sich eine große Anzahl von Marmorfragmenten des Stiles gefunden hat. Zemp denkt dabei an zwei mögliche Einflußkanäle, den Brenner und das Wormser (Umbrail-)Joch, von denen

---

[1]) Kowalczyk-Gurlitt, Denkmäler der Kunst in Dalmatien. Berlin 1910, Taf. 70.

indessen nur das letztere in Betracht kommen kann, dessen Fortsetzung unmittelbar auf Münster hinführt. Denn während jene Formen für die Schweiz fast die Bedeutung eines lokalen Stiles haben, wird ihre östliche Grenze durch die schönen Platten von St. Benedict in Mals bezeichnet, für die übrigens ein genaues Vorbild im Museum von Zara existiert, und in der Brennerlinie kommen sie überhaupt nicht mehr vor. So überraschend das ist — denn der Brenner wäre die natürliche Straße nach Norden —, so erklärt es sich ganz naturgemäß durch das damals sehr geringe kirchliche Bedürfnis im Gebiete der Ostalpen, im Gegensatze zu den wichtigen kirchlichen Zentren auf dem Boden der Schweiz. Andererseits haben sich in Münster beträchtliche Fragmente einer Ornamentleiste von überraschender Reinheit des irischen Stils gefunden, die in Stein geradezu als Unikum gelten muß. Hier an eine Ableitung von Norden her zu denken, etwa über St. Gallen, liegt sehr nahe; es muß dieses Stück gewesen sein, das Strzygowski veranlaßte, auch für die langobardischen Formen eine Invasion von Norden her anzunehmen. Immerhin ist es schwer zu entscheiden, ob nicht doch irgendwelche innerliche Beziehung der irischen Wurmverflechtungen zu den langobardischen Bandverflechtungen wirksam gewesen ist.

Daß Dalmatien in erster Linie als Ausgangspunkt der »langobardischen« Formen in Betracht kommt, ergibt sich, sobald man aus den Münsterer Fragmenten ein Gebilde zu rekonstruieren versucht. Dann zeigt sich, daß sie unmöglich zu einem Abtstuhl gehört haben können, was Stückelberg vorschlug, vielmehr alle eine Altarausstattung nach dalmatinischem Muster bildeten. Erhalten sind von den Chorschranken Reste der Brüstungsplatten, ihrer schmalen Randleisten und Fragmente eines kleinen Verbindungspförtchens in den Chorschranken mit säulengetragenem Giebel, ähnlich dem im Museum von Spalato [2]), nämlich ein oberer Eckpfosten der Chorschranken mit einer Säulenbasis (Fragm. 5) und die Dreieckspitze des wimpergartigen Giebels (Fragm. 1). Solche Giebel haben niemals zum Ziborienaufbau selbst gehört, woran Zemp denkt, vielmehr waren dort Bögen und Aufsätze selbständig aus einzelnen Stücken gebildet. In die Ecke eines Bogens des Ziboriumaufbaues, ähnlich dem von Arbe [3]), dürfte Fragment Nr. 12 gehören.

Es ist überraschend, daß gleichzeitig mit der linearen Ängstlichkeit dieser Steinornamentik in Münster eine Malerei von außerordentlicher Freiheit des Impressionismus geübt worden ist. Über den Wölbungen der spätgothischen Kircheneindeckung, an den Hochwänden des karolingischen Baues haben sich die Reste von Wandmalereien erhalten, die die Verfasser mit Recht ebenfalls der Zeit um 800 zuschreiben, die also die einzigen auf uns

[2]) Ebenda Taf. 62.
[3]) Ebenda Taf. 87.

gekommenen Fresken karolingischer Herkunft sind. Was bis jetzt vorliegt, gestattet freilich nicht, sich ein genaues Bild von der Ausmalung der Kirche zu machen. Sicher ist nur, daß rings um das Schiff, unmittelbar unter der Decke, ein Fries von Bildfeldern aus der Geschichte Davids lief, dem oberhalb der Apsiden im Triumphbogen eine Darstellung der Himmelfahrt nach syrischem Typus entsprach, und daß in diesen Apsiden die Dekoration mit einem gemalten Teppich abschloß, der wahrscheinlich um alle Wände gleichmäßig herumgeführt war. Denkt man nun an die charaktervolle Art, wie in S. Apollinare Nuovo in Ravenna die Basilikalanlage durch die Dekoration gegliedert wird, wie etwa im Fries der schreitenden Märtyrer die Bewegung den Zug der Säulen zum Altar führt, so fühlt man in der Teppichdekoration zu Münster ein so sicheres Verhältnis zur Wand als geschlossener Fläche, daß man auch hier an eine edlere Dekoration durch den malerischen Schmuck denken möchte, als an ein bloßes schachbrettartiges Aneinanderreihen von Bildfeldern, wie Zemp es vorschlägt. Es ist dringend notwendig, den Wunsch der Verfasser nach möglichst beschleunigter Bloßlegung der übrigen, wahrscheinlich noch ziemlich vollständig unter der Tünche der eigentlichen Kirche verborgenen Wanddekoration zu erfüllen, trotz der immensen Schwierigkeiten, die die Erhaltung der darüberliegenden späteren Fresken bereiten wird. Eine gleiche Möglichkeit, Klarheit über die Tendenzen karolingischer Kunst zu erlangen, dürfte im deutschen Volksgebiete an keiner Stelle vorhanden sein. Dazu kommt der hohe künstlerische Wert der erhaltenen Fresken, besonders aus der Davidsgeschichte, dergegenüber freilich das neutestamentliche Bild etwas zurücksteht. Es genügt, auf die Charakteristik des mit dem Tode ringenden Absalom in der Therebinte zu verweisen, auf den bekümmerten David, der die Todesbotschaft erhält, oder auf die Fähigkeit des Künstlers zum plastischen Ausdruck des Körpers und seiner Bewegungen mit Hilfe impressionistischer Erkenntnisse. Der Stil ist von allen Stilen der karolingischen Buchmalerei so weit entfernt, die Gemälde lassen selbst die gleichzeitigen Fresken von Santa Maria Antiqua so weit hinter sich, daß man in Verbindung mit dem syrischen Typus der Himmelfahrt auch hier an hellenistisch-orientalische Abkunft wird denken müssen. Trotzdem möchte man mit den Verfassern an eine Vermittlung durch Oberitalien glauben, und von den vorgeschlagenen Zentren Mailand annehmen. Denn das Mailänder Palliotto zeigt in der Verkündigungsszene die Maria unter demselben eigenartigen Flachbogen und in der Ambrosiuslegende dieselbe dreieckige Wolkenzeichnung, wie sie in Münster sich so oft finden. Beides aber kommt in den andern Arbeiten von Reimser Schulung nicht vor, und die Annahme liegt nahe, daß die Formen beide Male in Oberitalien in die fremde Ausdrucksweise übernommen worden sind. Trotzdem geht es natürlich nicht an, die Münsterer Fresken einfach dem oberitalienischen

Kunstkreis einzuverleiben, wie das ein italienisches Werk neuerdings getan hat.

Die folgenden Jahrhunderte des Mittelalters haben seit dem Übergange des Klosters in den Besitz der Bischöfe von Chur die eigentlichen Konventgebäude geschaffen. Die Verf. nehmen drei Bauperioden an: eine Epoche, in der das Kloster Mönche und Nonnen beherbergte (900 bis etwa 1050), ferner das 12. Jahrhundert als die Zeit des Frauenklosters und schließlich das 13. Jahrhundert, die Zeit der Verehrung der heiligen Blutreliquie. Die erste Bauperiode bekommt ihren Mittelpunkt durch eine für 1087 verbürgte Neuweihe des Klosters, die auf intensivere Bautätigkeit schließen läßt. Kurz vorher scheint das Kloster verheert worden zu sein, möglicherweise durch die Züge des Baiernherzogs Welf I. (1077 und 1079), der Kaiser Heinrich IV. die Alpenpässe verlegen wollte. Der Kaiser hatte den ihm genehmen Norpert von Hohenwart zum Bischof von Chur eingesetzt, eben jenen, der die Neuweihe von Münster vornahm und vielleicht selbst dort residiert hat. Dieser Zeit gehören die eigentlichen Klosterbauten an, Befestigungsbauten, die das Tal sperren sollten und von denen nur noch Reste vorhanden sind, die beiden getrennten Kreuzgänge für Mönche und Nonnen, deren Zustand aber vielleicht doch nicht mehr der ursprüngliche ist, die vielmehr noch in den dicken Mauern Reste einer alten Anlage bergen könnten, und der Freskenschmuck in einem Raum neben dem nördlichen Kreuzgang. Dargestellt sind Kreuzigung und Kreuzabnahme, weiterhin aber wohl nicht Christus in der Vorhölle und die Auferstehung, was ikonographisch unwahrscheinlich ist, sondern die Erscheinung Christi vor den Jüngern und vor Magdalena. Man darf hier aus der Analogie ottonischer Buchmalerei Schlüsse ziehen, weil die Kirche aus derselben Zeit ein außerordentlich edles Stuckrelief mit der Taufe Christi besitzt, das vom Verf. mit Recht in die Nähe des Kodex H III im Berliner Kupferstichkabinett gesetzt wird, eines Ausläufers der »Vöge-Schule« aus der Zeit Heinrichs IV.

Es scheint aber sehr wahrscheinlich, daß die Tätigkeit im Kloster am Ende des 11. Jahrhunderts erheblich ausgedehnter war, als Zemp annimmt. Er glaubt, daß die in einer Urkunde zwischen 1167 und 1170 erwähnte Heilige Kreuzkapelle und die Doppelkapelle der Heiligen Ulrich und Nikolaus im nördlichen Kreuzgang erst jener zweiten Bauperiode angehören, während sie wahrscheinlich ebenfalls gegen das Ende des 11. Jahrhunderts zugleich mit den andern Klostergebäuden entstanden sind. In den Gewölbekappen der Unterkirche befinden sich nämlich Stuckreliefs von Engeln, die nicht dem 12. Jahrhundert, sondern unbedingt derselben Epoche, vielleicht sogar derselben Hand gehören wie das Relief der Taufe. Es ist dieselbe Behandlung des Materials in Ornament und Figuren, derselbe Stil in Gewandbehandlung und Geste, dieselbe charakteristische Frisur mit dem gekräuselten Lockenende

und — soweit sich das bei der argen Zerstörung der Engel erkennen läßt — dieselbe Gesichtsformung. Zemp selbst sagt im Nachtrag, die Engelfiguren zeigten nach der Befreiung von der Tünche »die nämliche Schärfe der Arbeit wie das Relief der Taufe Christi«, ohne indessen eine Konsequenz daraus zu ziehen. Die stilistische Einheit wird unterstützt durch das gemeinsame Verhältnis zu der Elfenbeintafel mit dem thronenden Christus über Petrus und Paulus (K. V. 161) des Bayrischen Nationalmuseums, die stilistisch nicht nur in dem jugendlich bartlosen Christustypus, in den Faltenbewegungen und den Gesten der Taufe Christi entspricht, sondern auch denselben knollig umgestalteten Akanthus und den Perlstab der Engelreliefs in der Doppelkapelle zeigt. Ein perspektivisches Mäanderband, das unter der ehemaligen Flachdecke im Erdgeschoß hinlief, kann nach seiner Verwandtschaft mit dem Burgfeldener Ornament sehr gut derselben Epoche angehören. Dagegen hat Zemp Recht, eine Stuckstatue Karls des Großen, die, arg übermalt und im 16. Jahrhundert ergänzt, in der Kirche steht, dem Ende des 12. Jahrhunderts zuzuweisen, womit das Zurückgehen der Stifterbildnisse bis ins romanische Mittelalter erwiesen wäre.

Es ergeben sich also zweierlei Folgerungen: Zunächst das Blühen einer Stuckatorenschule in Graubünden während des 11. und 12. Jahrhunderts, ja, wie die Stuckfragmente von Disentis lehren, vielleicht während der ganzen Dauer des Mittelalters und wohl in Zusammenhang mit der Stuckplastik von Cividale, das wiederum auf Dalmatien hinführt. Dem rätselhaften Auftreten der norddeutschen Stuckplastik im 12. Jahrhundert geht also eine Ausübung der Technik auf deutschem Boden voraus. Inwieweit an direkte Beziehungen zu denken ist und auch italienische Stilelemente auf diesem Wege nach Sachsen vermittelt wurden, etwa zu den Quedlinburger Äbtissinnengrabsteinen, bedarf allerdings einer Untersuchung auf breiterer Basis, als im Rahmen dieser Rezension möglich ist.

Ferner ergibt sich, daß die Doppelkapelle in Münster ebenfalls wie ihre Dekoration mindestens dem 11. Jahrhundert zugehören muß, mithin die älteste Doppelkapelle ist, die wir überhaupt besitzen. Als solche würde sie in diese Zeit weit besser passen als in die folgende Bauperiode, in der nur Nonnen in Münster wohnten. Da zu jedem Stockwerk getrennte Zugänge führen, würde die Anlage der Kirche dem Bedürfnis eines gemeinsamen Gottesdienstes bei äußerlicher Trennung der Geschlechter entsprechen. Aber auch im Sinne der späteren Burgkapellen aufgefaßt, würde sie gegen das Ende des 11. Jahrhunderts, wo der Bischof und seine Mannen hier einen festen Sitz hatten, am ehesten entstanden gedacht werden können. Dann wäre der nördliche Hof als der des Männerklosters, der südliche als der des Frauenklosters aufzufassen, und wir hätten in der Heiligen Kreuzkapelle

eine alte Nonnenkirche zu sehen. Immerhin ist mir die erste Annahme wahrscheinlicher.

Andrerseits ist Zemps Datierung der Kapelle in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts bei ihm stets nur Voraussetzung, gestützt auf jene Urkunde, die aber von Gütern der Kirche spricht und mithin nur als Terminus ante quem gelten kann. Die Tatsache, daß die Mauern der Kreuzgänge lockerer gefügt sind und zusammengeraffte Spolien von karolingischen Skulpturfragmenten enthielten, während die Kirchenmauern viel stärker gefügt sind, beweist doch nichts für ihr höheres Alter, könnte im Gegenteil, wie wir noch sehen werden, eher auf einen späten Notbau deuten. Zemp erschließt das höhere Alter der Kreuzgänge daraus, daß einer der Anbauten ein Fresko des 11. Jahrhunderts trägt, während die Dekoration der Doppelkapelle dem 12. Jahrhundert angehöre. Allein das ist, wie oben ausgeführt, nicht der Fall, und der Nebenbau beweist nichts für den Kreuzgang selbst. Da Zemp die Heilige Kreuzkirche entsprechend der Ähnlichkeit ihrer Bauformen gleichzeitig mit der Doppelkapelle entstanden denkt, so wird man diese interessante Trikonchenanlage unbedenklich ebenfalls dem 11. Jahrhundert zuteilen dürfen. Für die Erklärung des dreiblattförmigen Chores von St. Marien im Kapitol zu Köln, der nach den neueren Grabungen nicht durch ältere Fundamente bedingt [4]), sondern im 11. Jahrhundert frei geschaffen wurde, ist die Existenz einer Kirche von gleichen Chorformen an einer Straße von Italien nach dem Norden sehr bedeutungsvoll. Daß Köln im früheren Mittelalter Beziehungen zu unserem Kunstgebiet unterhielt, ist allein durch sein Verhältnis zur Reichenauer Buchmalerei schon erwiesen.

Für die dritte Bauperiode, die Zemp um die Weihe des Heiligen Blutaltars (1281) gruppiert, nimmt er die neue Ausmalung der ganzen Altarseite in Anspruch, die die karolingischen Fresken überdeckt hat und erst nach und nach zutage getreten ist; in den Chornischen das Martyrium des Stephanus, des Täufers Johannes, der Apostel Petrus und Paulus, im Triumphbogen Kain und Abel, links davon der Sündenfall, rechts das Lamm Gottes. Die typologischen Beziehungen der letzten Gruppe sind deutlich. Das Opfer Abels, dessen Lamm angenommen, und des Brudermörders Kain, das abgelehnt wird, galt schon dem hl. Ambrosius [5]) als Symbol für Kirche und Synagoge. Zur Seite Abels entspricht das Lamm Gottes dem unschuldigen Tod des einen, zur Seite Kains die Vertreibung aus dem Paradies der Verbannung des andern. Daß Zemp das nicht erkannte, ist nicht so erstaunlich wie die Datierung aller dieser Fresken ins 13. Jahrhundert, während

4) (Festgabe des) Wallraff-Richartz-Museums. Köln 1911. S. 113.

5) Ambr. Op. ed. Migne I, 2. Expositio in Ev. sec. Luc. I, XV, p. 1628.

sie in Wirklichkeit ebenfalls dem 11. angehören. Nur ihre Zusammengehörigkeit zu einer Stilperiode hat er erkannt, obgleich gerade diese nicht ohne weiteres einleuchtet. Man muß hier nämlich zwei Stiltypen unterscheiden. Die Malereien des Triumphbogens mit dem bartlosen Christus-Gottvater des Sündenfalles, der noch von fast antiker Haltung ist, mit dem Pilzbaume, den Fächerblättern und dem perspektivischen Mäanderband, muten vollkommen ottonisch an, während die Gestalten der Martyriumsszenen sehr hager gebildet und außerordentlirh temperamentvoll, fast tänzerhaft bewegt sind, sodaß Zemp von einer »Turnerpyramide« sprechen konnte. Nun finden sich dieselben beiden Stiltypen ganz parallel in den Fresken von Burgfelden auf der schwäbischen Alp, die im Jüngsten Gericht dieselben archaischen Typen, ja, sogar denselben perspektivischen Mäander aufweisen wie der Triumphbogen und die Doppelkapelle, während in den Martyriumsszenen eines Heiligen, der von drei Räubern erschlagen wird, die hagere Körperbildung und die hastig manirierten Bewegungen wiederkehren. Daß die Fresken von Münster mit denen von Burgfelden, die bekanntlich unwidersprochen und mit größtem Recht ins 11. Jahrhundert gesetzt werden, unbedingt gleichzeitig sein müssen, lehrt der erste Blick; daß zwischen beiden ein Zusammenhang besteht, der wahrscheinlich über Reichenau-Niederzell führte, ist ebenso klar. Die auffallende Differenzierung der Stiltypen an gleichzeitigen Werken wird erklärlich, wenn man daran denkt, wie gerade jetzt die Heiligenlegenden in den Vordergrund des Interesses treten, so daß für ihre Darstellung neue Formen geschaffen werden mußten, die für die biblischen Szenen bereits vorhanden waren. Denn diese temperamentvolle Darstellungsart findet sich in der gleichen Zeit noch öfter, aber stets nur bei Martyrien, so in der Gereonslegende des Krypta-Mosaiks von St. Gereon in Köln, das Renard [6]) mit zweifellosem Recht dem annonischen Bau von 1069 zuschreibt, und in dem Martyrium der Heiligen Blasius und Felix auf dem bekannten Abdinghofer Tragaltar zu Paderborn. Es ist für die Stilherkunft unserer Freskengruppe sehr interessant, daß Renard bei dem Kölner Werke Beziehungen zur oberitalienischen Kunst annimmt. Leider kann man sich gerade von diesen Fresken nach der Zemp-Durrerschen Publikation nur schwer einen Begriff machen, da sie fast durchgängig in Umrißzeichnung gegeben worden sind und somit keine Feinheit der außerordentlichen schönen Zeichnung, geschweige denn die farbige Brillanz zum Ausdruck kommt.

So ergibt sich, daß auf die Gründung des Klosters gegen das Ende des 8. Jahrhunderts drei Jahrhunderte später eine Neugründung folgte, verbunden mit neuer Weihe, wahrscheinlich veranlaßt durch Bischof Norpert. Sie begriff nicht nur einen vollkommenen Neubau der Klostergebäude

---

[6]) Berühmte Kunststätten Nr. 8. Renard, Köln. Leipzig 1907. S. 37.

und Klosterkapellen in sich, sondern auch eine neue Dekoration der Kirche mit plastischem und malerischem Schmuck, der uns großenteils erhalten ist und sich dem karolingischen gleichberechtigt an die Seite stellt. Das Kloster St. Johann gibt auf die Fragen nach der Bedeutung des Heinricischen Stiles eine ebenso klare Antwort wie auf die nach der Bedeutung der karolingischen Kunst.

Das hohe Mittelalter scheint also am alten Bestande wenig geändert zu haben. Erst der Brand von 1499 und die Zerstörungen des Schwabenkrieges veranlaßten wieder eine größere Bautätigkeit. Damals scheint auch erst der karolingische Ziborienaltar zerstört worden zu sein, nicht schon durch eine Erneuerung gelegentlich der Weihe von 1087. Vielmehr bezeugt das zerstreute Vorkommen der Fragmente an allen Stellen des Klosters, vor allem im Wohnturme der Äbtissin Angelina Planta (1479—1509), daß ein elementares Ereignis die Reste zerstreut, eine schnelle Erneuerung sie wieder als Notmaterial benutzt hat. So ist diese spätgotische Bauzeit aufzufassen, die in die alte karolingische Kirche, deren hölzerner Dachstuhl verbrannt war, eine spätgotische, dreischiffige Hallenkirche einbaute, vielleicht den Kreuzgang erneuerte, neue Wohntürme und Wohnräume baute und sie mit Schreinerarbeiten ausstattete, die nichts weiter als gute Durchschnittsleistungen lokaler Spätgotik sind, deren Meister von Zemp auch in der Nähe arbeitend nachgewiesen werden. Es ist gerade die spätere Vereinsamung dieses Alpentales, seine Entfernung von den Zentren der Interessen, die uns solche Schätze zweier Hauptperioden des frühen Mittelalters aufbewahrt hat. Man wird zugeben müssen, daß die vorliegende Publikation mit ihren exakten Grundrissen und Schnitten, ihren Autotypien und farbigen Reproduktionen diesen Bestand größtenteils so vorlegt, daß auf dieser Basis die Probleme, die hier gestellt werden, ihrer Lösung entgegengeführt werden können.

Ernst Cohn-Wiener.

J. L. **Fischer**, Ulm. (Berühmte Kunststätten Bd. 56.) Leipzig 1912.

Das kompilatorisch zusammengestellte Buch brings nichts Neues und ist mit seinen fortgesetzten Anfeindungen der Untersuchungen gründlicher Kenner der Ulmer Kunst nicht geeignet, den gebildeten Laien, der doch wohl der Hauptleser der »Berühmten Kunststätten« bleibt, in angenehmer Weise zu orientieren. Ulrich von Ensingens Vergrößerung des Münsters wird bezweifelt, Syrlin wieder zum Unternehmer gestempelt, Multschers Tätigkeit als Maler verneint usf. Dabei werden die Quellen überhaupt nicht oder nur mangelhaft genannt. Dehio, Klaiber, Carstanjen, Neuwirth u. a. werden nicht einmal des Erwähnens für wert gehalten. Unter den Plastiken werden

Werke wie die Chorpropheten in einer verfehlten Fußnote abgetan, und Arbeiten von so einziger Schönheit wie die Chorkonsolen unerwähnt gelassen. Bei den Rathausfiguren müssen sich die interessanteren älteren Statuen mit einer kurzen Anführung begnügen, während die fünf späteren mit der Hypothese M. Schuettes (natürlich ohne den Autor zu nennen) vorgeführt werden. Bezüglich des Zusammenhanges der zwölf Botten mit der kölnischen Plastik verweise ich, um nicht pro domo redend zu erscheinen, auf die Untersuchungen Dehios[1]), der später, aber unabhängig zu den gleichen Resultaten gekommen ist wie ich. Da »es unwahrscheinlich ist, daß Syrlin auch nur eine Statue geschnitzt oder gemeißelt hat«, ergeht sich der Abschnitt über Syrlins Kunst in erschütternden Interpretationen (z. B. Seneca: »Seine Schriften, von ruhiger Entschlossenheit und hoher Lebensanschauung durchzogen, erfreuten sich seit alters besonderer Wertschätzung der christlichen Theologie«). Von einem Versuch, uns nun doch den oder die Meister greifbar vorzuführen, ist keine Rede. Das Steinmetzzeichen Syrlins am Fischkastenbrunnen existiert für den Verfasser nicht. Gänzlich unzulänglich ist die Darstellung der Kunst Syrlins des Jüngeren und seiner Schule. Wozu werden dann überhaupt noch Forschungen von solcher Gründlichkeit wie die J. Baums angestellt?

In einem »Ulms Malerschule und die Entwicklung der übrigen Künste« genannten Kapitel tischt der Verf. wie in den vorigen abgetane Kontroversen auf. Multscher kommt als Maler der Berliner und Stertzinger Bilder nicht in Betracht; von Schüchlin wird nur der nicht erhaltene Altar von Rottenburg, aber nicht der Tiefenbronner erwähnt und über Zeitblom und Schaffner nichts Neues gesagt. Glasmalerei und Goldschmiedekunst erfahren kurze Darstellungen. Allzu dürftig ist die Schilderung des Holzschnitts und Buchdrucks. Die Tätigkeit eines Künstlers wie des Hausbuchmeisters in Ulm wird übergangen. Außer einem Schwanengesange über die Reformation erfährt man in dem letzten Kapitel: Ulms Künstlerleben im Zeitalter der Renaissance und des Barocks nichts Neues über diese Epochen. Summa summarum: das Buch ist ein Führer, wie er nicht sein soll, und es ist nur der Aufwand und die treffliche Ausstattung mit guten Tafeln im Interesse des Verlages zu bedauern. *Habicht.*

Rijks geschiedkundige publicatiën. Kleine Serie 10. — Bescheiden in Italië omtrent nederlandsche kunstenaars en geleerden, beschreven door Dr. *J. A. F. Orbaan.* Eerste Deel. Rome. Vaticaansche Bibliotheek. 'S-Gravenhage 1911. 8°. 438 S.

[1]) Cf. Monatshefte für Kunstwissenschaft 1911. Heft 12.

Es gibt kaum eine zweite Stadt, die in den höheren gesellschaftlichen Schichten ihrer Bevölkerung ein so internationales Gepräge aufwiese, wie das heutige Rom. In noch weit höherem Maße dürfte dieser Zug jedoch demselben Orte im Mittelalter und in der Renaissanceperiode eigentümlich gewesen sein, als auf dieser Weltschaubühne — »questo teatro del mondo« wie Urban VIII. seine Stadt mit Stolz genannt hat — ein gut Teil der geistigen und politischen Lebensinteressen aller Christenheit als ihrem Brennpunkt zusammenliefen. Es war damals auch dem deutschen und mit ihm dem niederländischen Element in Rom ein weit größerer Spielraum als heute gegeben, und so durfte der Gedanke, den sich die Holländische Historische Landeskommission im Jahre 1904 zu eigen machte, die Quellen zur Geschichte niederländischer Künstler und Gelehrter in Italien und im besonderen in Rom, von den ältesten Zeiten bis etwa 1720 herauszugeben, von vornherein mit einem reichlichen Arbeitsertrage rechnen. Das Hauptaugenmerk der Kommission war dabei auf die handschriftlichen Quellen gerichtet, und als das erste Arbeitsfeld, auf dem die Untersuchung einsetzen sollte, wurde die Vatikanische Bibliothek in Aussicht genommen.

Mit der Bearbeitung dieser Aufgabe, die heute vollendet vorliegt, wurde damals Dr. J. Orbaan betraut, der, seit Jahren in Rom ansässig, in den einschlägigen Gebieten wie wenig andere bewandert ist, und der inzwischen noch zu verschiedenen Malen Gelegenheit gefunden hat, seine weitgehende Orts- und Geschichtskenntnis in den Dienst der Allgemeinheit zu stellen. So erschien aus seiner Feder im Jahre 1910 in englischer Sprache unter dem Titel »Sixtine Rome« eine reizvoll geschriebene und aus lebendigster persönlicher Anschauung geschöpfte Schilderung der römischen Kunstwelt, soweit sie mit der ersten Glanzperiode der Barockzeit unter Sixtus V. verknüpft ist; so hatten wir seiner Mitwirkung bei der im Jubiläumsjahre 1911 in der Nähe der Engelsburg arrangierten historischen Ausstellung die Anordnung jenes holländischen Kabinetts zu danken, das in ausgewählten Meisterwerken der Zeichenkunst den Anteil der holländischen Malerschule am italienischen Kunstleben seit dem 16. Jahrhundert illustrierte.

Wie bekannt, sind die Schätze der Vatikanischen Bibliothek nicht einheitlich geordnet, sondern nach den historischen Beständen aufgestellt, in denen ihre Vermehrung auf der Basis der durch Nikolaus V. und Sixtus IV. begründeten päpstlichen Bücherei durch den Zuwachs verschiedener großer Sammlungen, zumeist aus fürstlichem Besitz, erfolgte. Der Herausgeber der »bescheiden in Italië« hat seinem Quellenwerke dieselbeAnordnung zugrunde gelegt und hat die aus der »Vaticana« im engeren Sinne und sodann die aus der Palatina, Urbinate, Regina, Ottoboniana, Capponiana und Barberiniana gesammelten Notizen gruppenweise aufein-

ander folgen lassen. Der Gedanke an eine chronologische Einteilung des Stoffes wurde zwar in Erwägung gezogen, aber wieder fallen gelassen, da doch zu viele Dokumente eine hinreichend genaue Datierung vermissen ließen. Und dann fiel in derselben Richtung auch der Umstand ins Gewicht, daß von jenen einzelnen Beständen ein jeder seine Geschichte und damit einen gewissen gegenständlichen Zusammenhang in sich selber hat, den zu zerreißen sich nicht empfahl. Nichtsdestoweniger gibt am Schlusse des Bandes ein nach Jahresdaten angelegtes Verzeichnis aller mitgeteilten Stücke, zusammen mit einem ebenso ausführlichen Personen- und Ortsregister, die Möglichkeit einer raschen Orientierung auch unter dem Gesichtspunkte der zeitlichen Folge. Für die Bearbeitung der Texte wurde durch die Kommission der Grundsatz aufgestellt, daß sie nur dann in vollständiger Abschrift wiedergegeben werden sollten, wenn sie sich an Umfang oder Inhalt zu reich erwiesen, als daß dem Leser mit einem bloßen Auszuge gedient gewesen wäre, während für andere, die nur vereinzelte Nachrichten enthielten, eine einfache Inhaltsangabe oder teilweise Wiedergabe für ausreichend befunden wurde.

Die Arbeit in den aus älteren römischen Bibliotheken stammenden Handschriftensammlungen, wie deren eine bedeutende Anzahl auch im gegebenen Falle durchzunehmen war, pflegt dadurch erschwert zu sein, daß ihr Material mit sehr wenig Ausnahmen nicht in feste, sachliche Kategorien eingereiht ist, sondern daß mehr nach den äußeren Gesichtspunkten von Format und Umfang Schriftstücke der verschiedensten Art, Berichte von Behörden, notarielle Instrumente, Memoiren, Biographien oder Korrespondenzen wahllos zu langen Reihen von Mischbänden vereinigt sind, die, wo nicht im Original, doch zum mindesten an der Hand der Inventare durchgeprüft werden müssen, wenn man sicher sein will, nichts versäumt zu haben. Korrespondenzen von Gelehrten niederländischer Abkunft, die entweder in Rom lebten oder mit diesem Orte in Beziehung standen, haben der Natur der Sache nach in dem gegebenen Falle das meiste Material geliefert. Je größer die Zahl von Anhängern war, über die das römisch-katholische Bekenntnis in den Niederlanden verfügte — auch in den nördlichen Sieben-Provinzen war nach Ranke der Protestantismus keineswegs so vollständig durchgedrungen, wie häufig angenommen wird — um so größer ist auch die Zahl der Quellen, die hier in Betracht kommen. Es ist, was den Inhalt dieser Briefe und sonstigen Aufzeichnungen anlangt, den gelehrten Autoren nicht zu verargen, wenn das meiste, wovon sie handeln, Angelegenheiten ihrer eigenen, der literarischen Welt sind. Eine besonders wertvolle Ausbeute ergaben nach dieser Seite die Korrespondenzen des Bibliothekars der Vaticana Lucas Holstenius und des Nikolaus Heinsius, dessen Bibliothek und Münzsammlung von der Königin Christine von Schweden für ihre

eigene Sammlung, die nachmalige »Regina«, angekauft wurde. Bei den guten Beziehungen, die in Rom in den Kreisen der »Oltramontani« zwischen den Männern der Wissenschaft und den Künstlern gepflegt wurden, begegnen wir aber in der Zahl dieser Gelehrten oder ihrer Korrespondenten nicht wenigen, deren Namen auch in der Geschichte der niederländischen Kunst einen Klang haben, wie beispielsweise Justus Ryckius von Gent, Caspar Gevaerts und Nic. Fabre de Peiresc, die alle drei mit Rubens freundschaftlich verbunden waren. Unter diesen Umständen ist, alles in allem genommen, ein reichliches Maß von Orbaans Quellenstudien doch auch der niederländischen Künstlergeschichte zugute gekommen.

Was im besonderen diesen Teil der in Rede stehenden Forschungen anlangt, wird es uns schwer, einzelnes herauszugreifen, um ihre Bedeutung daran zu erweisen, denn ihr Wert liegt ebensowohl in der vielfältigen Menge der da und dort ausgestreuten Einzelnachrichten als in dem Gesamtbilde altniederländischen Lebens in Rom, das sich aus dem Ganzen der hier niedergelegten Materialiensammlung ergibt. Voraussetzung für eine Würdigung des dargebotenen Stoffes in diesem Sinne ist allerdings, daß man die Geschichte der Kunst nicht in der Stilgeschichte allein begreift, sondern daß man, darüber hinausgehend, ihr Gebiet auf das ganze »System der Kultur« ausdehnt, zu dem sich ihre verschiedenen Teilgebiete in der Wirklichkeit des historischen Geschehens ja doch vereinigen. Vor allem tritt alsdann in seltener Anschaulichkeit die zentrale Bedeutung hervor, die Rom wie in den gelehrten, so auch in den künstlerischen Bildungsinteressen der eigentlichen Renaissanceperiode und der auf sie folgenden und von ihr abhängigen Jahrhunderte in der Vorstellung aller europäischen Völker und so auch der Niederländer einnimmt. Und in großer Deutlichkeit erscheint ferner diese Geltung Roms seit etwa der Mitte des 16. Jahrhunderts als das Korrelat jenes anderen Übergewichtes, das dem Prinzip der Gegenreformation und der mit ihr verbündeten lateinischen Kultur der südeuropäischen Völker im Vergleich zu der mangelhaften Organisation der protestantischen Welt des Nordens gegeben war. Unter diesem Gesichtspunkte gewinnen auch solche Dinge wie die Einblicke in die kirchlichen Beziehungen zwischen Rom und den Niederlanden, die wir nebenbei empfangen, die katholische Propaganda, die Proselytengewinnung u. a. m. ihre eigene Bedeutung neben den Tatsachen der speziellen Künstlergeschichte. Diese selbst aber breitet sich in den weitesten Beziehungen vor unseren Augen aus. Denn obwohl es die Niederländer waren, aus deren ungeschwächter Volkskraft sich zur selben Zeit der stärkste Protest gegen die fortschreitende Latinisierung des Nordens erhob, so haben doch eben diese zugleich als einer der künstlerisch regsamsten und ertragreichsten unter den deutschen Stämmen in der Zeit der Spätrenaissance und des Barocco auch nach der Seite der klassizisti-

schen Tendenzen eine seltene Empfänglichkeit entwickelt. Florenz, Mantua, Genua und andere Orte sind des Zeugen, nirgends aber ist die Anteilnahme der Niederländer an italienischer Bildung stärker und dauernder als in Rom hervorgetreten.

Allein Rom hat ihnen nicht nur gegeben, es hat auch von ihnen genommen und das in reichlichem Maße. Besonders lehrreich sind in dieser Beziehung einige aus dem 17. Jahrhundert herrührende Verzeichnisse von bemerkenswerten niederländischen Kunstwerken in Rom, die Orbaan mitteilt; man sieht daraus, in welchem Umfange damals die aus den Niederlanden zugezogenen künstlerischen Kräfte nicht nur in privaten Sammlungen vertreten waren, sondern auch an öffentlichen Aufträgen Anteil erhalten hatten. Da ist ein Anonymus, der im Jubeljahr 1650 in Rom war und sich seinen Cicerone — es war ein jetzt selten gewordenes Schriftchen eines Ritters Celio aus dem Jahre 1640 — mit eigenen Notizen ergänzt hat. Dieser Unbekannte nennt fünf niederländische Meister von Bedeutung, deren Werke er in Rom gesehen hat. Eine andere ähnliche Notizensammlung von 1660 enthält deren zwölf; eine Niederschrift von der Hand des vielseitig gebildeten Arztes Giulio Cesare Mancini, betitelt »Viaggio per Roma per vedere le pitture che in essa si ritrovano«, nennt ihrer drei neben noch einigen andern Fiamminghi oder Tedeschi, deren Namen ihm nicht überliefert waren. In demselben Handschriftenbande der Barberiniana, der diese letzten Aufzeichnungen enthält, finden sich auch einige Biographien niederländischer, in Italien heimisch gewordener Meister — Bylevelt, Gerard Honthorst, Paul Bril — die uns Mancini aufbewahrt hat — und die, da sie sich auf Künstler seiner eigenen Zeit beziehen, die er wahrscheinlich persönlich kannte, erhöhten Quellenwert für sich in Anspruch nehmen dürfen. Einige kürzere biographische Notizen von demselben Gewährsmann über Rubens, Bylevelt und Goltzius, dessen Zeichnungen Mancini in hohem Maße bewundert, enthält übrigens auch noch ein »trattato della pittura« desselben Verfassers, der einem Sammelbande der Vaticana einverleibt ist.

. Erkennt man aus derartigen Nachrichten, wie sich die Niederländer im 17. Jahrhundert in der Gunst ihres römischen Publikums zu behaupten wußten, obwohl sie von den einheimischen Genossen nicht immer mit freundlichen Blicken angesehen wurden, so zeigt eine Sammlung von Künstlerbiographien von 1724, die ein Niccolò Pio aus Rom zusammenstellte, daß man dort auch im 18. Jahrhundert fortfuhr, sie zu schätzen; es sind darin nicht weniger als dreizehn Lebensläufe niederländisch-italienischer Künstler enthalten, von denen namentlich die der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, wiederum weil ihre Zeit mit der des Autors zusammenfällt, besonderes Vertrauen verdienen.

Es liegt an der Entstehungszeit sowohl dieser systematischen Auf-

zeichnungen als auch der da und dort verstreuten Quellennachrichten sonst, die sich ihnen anschließen, daß die Mehrzahl der niederländischen Künstler, von denen wir hier unterrichtet werden, der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und dem 17. Jahrhundert angehört. Das 16. repräsentieren, neben dem Bolognesen Dionisio Calvaert, Martin de Vos als Urheber eines Altarbildes in San Francesco a Ripa in Rom, Francesco da Castello ebenda und ein nicht näher bezeichneter Giovanni Fiammingo (S. 233); möglich, daß in diesem letzten, in Anlehnung an van Mander (ed. Hymans II, S. 219 f.) der Landschaftsmaler Jan Soens zu erkennen ist, der unter Gregor XIII. im Vatikan arbeitete. Unter den niederländischen Historienmalern Roms nimmt ferner in derselben Zeit eine angesehene Stellung Arrigo Fiammingo ein, der 78 Jahre alt unter Clemens VIII. aus dem Leben schied. Unter den Bildhauern tritt Egidio Fiammingo (Gilles de Rivière) hervor, der in der Anima das Grabmal des Kardinals Andreas von Österreich und ebenda zusammen mit seinem Landsmann Nikolaus von Arras das Grabdenkmal des Erbprinzen Karl Friedrich von Cleve ausgeführt hat, ferner der merkwürdige Sonderling Cope, von dem auch Baglione erzählt, der bis zur Zeit Pauls V. lebte.

Unter den Meistern des 17. Jahrhunderts ist natürlich der am häufigsten genannte Paul Bril, der große Meister der dekorativen Landschaftsmalerei, der an fünfzig Jahre, rückhaltlos auch von den einheimischen Künstlern anerkannt, in Rom gelebt hat, und an dessen Tätigkeit ja auch gerade die Fundstätte dieser Nachrichten, die vatikanische Bibliothek, erinnert, in deren früherem Lesesaal er nach alter Überlieferung die prächtigen Deckenmalereien, gemeinsam mit zwei Italienern, ausgeführt hat, das erste in der langen Reihe von Werken seiner Kunst, die er von da an in Kirchen und Palästen Roms und nicht am wenigsten auch noch in späterer Zeit in den Gemächern des vatikanischen Palastes selbst entstehen ließ. Flüchtiger wird an verschiedenen Stellen Rubens mit seinen für Rom geschaffenen Kirchenbildern zitiert, dagegen wird van Dycks Aufenthalt in Italien ausgiebig durch Niccolò Pio behandelt. Bei dem letzten ist auch von den gesellschaftlichen Beziehungen dieses Künstlers in Rom die Rede, so u. a. von der freundlichen Aufnahme, die er bei dem Kardinal Guido Bentivoglio fand, dem einflußreichen Freunde des borghesischen Hauses und einem besonderen Gönner der Fiamminghi, mit deren Kunst er in den Jahren seiner niederländischen Nunziatur vertraut geworden war. Gerard Honthorst hat namentlich durch Mancini eine sorgfältige Darstellung seiner Verdienste erfahren, desgleichen Bylevelt, der in Florenz seine Tätigkeit entfaltete. Unter denen, die ganz in Rom heimisch wurden, sind im besonderen Jan Frans van Bloemen (monsù Orizonte), Theodor Helmbreker und der liebenswürdige Vedutenmaler Vanvitelli (van Wittel) durch Niccolò Pio in ausgiebiger Weise besprochen.

Von anderen niederländischen oder in niederländischer Schule groß gewordenen Künstlern, über die wir da und dort Aufschluß erhalten, sind ferner zu nennen der Bildhauer François Duquesnoy (Francesco Fiammingo) und die Maler Baburen, Elsheimer, Poelenburg (Satiro), Jan Miel, Luigi Gentile aus Brüssel, Adriaen van der Kabel, Teniers d. J., Berchem, Swanevelt. Ihre Namen kehren auch in verschiedenen Nachrichten über römische Bildersammlungen wieder, verbunden mit denen der Maler Matthaeus Bril, »Brugel Vecchio« und »Brugel Giovine«, »Bos«, Civetta, Gillis Mostaert, »Giovan d'Olanda« (Scorel?), »Paul Francesco fiamengo«, Quinten Massys, Rottenhamer, Spranger, Sustermans, »Valchemburgo«. In der Rolle von Sammlern niederländischer Gemälde begegnen uns die Namen der Kardinäle Michele Bonelli (1598), Barberini (1631), Massimi (1677), ferner ohne bestimmte Zeitangabe im 17. Jahrhundert ein Principe Pamfili und ein Doktor Cortoni von Verona.

Weniger hören wir von den niederländischen Architekten, die in Rom beschäftigt waren, wenn auch einmal eine diesbezügliche interessante Notiz von der Hand des bekannten Karikaturenzeichners Ghezzi vorkommt. Sie handelt von Luigi Vanvitelli und lobt die geschickte Konstruktionsarbeit, vermöge deren dieser eines der Stützbänder an der Kuppel von S. Peter anlegte. Dagegen dienen mehrere Nachrichten der Geschichte der graphischen Künste, so eine Notiz über die in einem Sammelbande der Barberiniana enthaltenen Originalzeichnungen des Kupferstechers Dirk Galle für seine Reproduktionen antiker Porträtdarstellungen aus der Bibliothek des Archäologen Fulvio Orsini, die im Jahre 1606 in Antwerpen mit einem begleitenden Text von Dr. Johann Faber erschienen, und eine ausführliche biographische Aufzeichnung von Niccolò Pio über Cornelis Cort. Als einen Bewunderer des Goltzius hatten wir bereits Mancini zu nennen Anlaß. Ein Schreiben endlich von J. de Laet aus Leiden an Holstenius (1636) betrifft die Illustration eines naturwissenschaftlichen Werkes, um dessen Herausgabe die Accademia dei Lincei und namentlich deren deutsche und niederländische gelehrte Mitglieder lange Zeit bemüht waren, den »Rerum medicarum Novae Hispaniae Thesaurus«, der in erster Ausgabe in Rom 1630, in zweiter 1651 erschien. Diese Notiz ist nicht nur im Hinblick auf die Studien der Beteiligten, sondern auch für die niederländische Kunstgeschichte von Interesse, insofern als zu der Illustrierung jenes Werkes, wie ich ergänzend hinzufügen darf, zum mindesten ein niederländischer Künstler herangezogen worden war. Darüber belehrt uns ein Brief des oben schon im Zusammenhang mit Galle erwähnten deutschen Doktors Faber an den Begründer der Akademie, den Principe Federigo Cesi vom Jahre 1628, wo von einem »pittore Fiamengo« die Rede ist, der eine Zeichnung für das Buch vollenden soll. Der Brief findet sich (Fol. 254) in einem aus Albanischem Besitze stammenden Sammelbande,

der Originalbriefe verschiedener Lincei an Cesi enthält, und der heute im Besitze der neuen Akademie im Palazzo Corsini ist (Inv.-Nr. 12).

Ein lehrreiches Kapitel für sich bilden endlich noch die Marktpreise niederländischer Kunstwerke in Rom, die wir an verschiedenen Stellen unseres Quellenwerkes in Nachrichten über zum Verkauf stehende Bilder oder aus Nachlaßinventaren mit hinzugefügten Taxwerten erfahren. So werden, um einige Beispiele zu nennen, 1598 in der Hinterlassenschaft des Kardinals Bonelli von drei Experten, worunter die Maler (Antonio?) Pomarancio und Paul Bril, vier Gemälde mit der Schilderung der Elemente von Paul Francesco Fiammingo auf 200 Scudi, vier in Gouache ausgeführte Landschaften von Matthaeus Bril auf 100 Scudi geschätzt. So werden für einige verkäufliche Gemälde des Orizonte im Anfange des 18. Jahrhunderts folgende Preise angesetzt: für zwei besonders gerühmte Landschaften zusammen 130 Scudi und für zwei weitere Paare von landschaftlichen Darstellungen je 24 und 20 Scudi. In einem Verzeichnis von Bildern, die Monsignore Domenico Passionei um dieselbe Zeit zum Verkauf angeboten werden, befinden sich Werke von Bril zu 5 und 18, von Poelenburg zu 8, 20 und 30 und eines von Swanevelt zu 18 Luigi. Für ein Konzert bei Kerzenlicht von Honthorst, das ein Inventar des Hausrates des Kardinals Barberini 1631 nennt, sind vom Besitzer 40 Scudi bezahlt worden, es wird aber an derselben Stelle auf 100 Scudi geschätzt.

Ich muß mich auf diese kurzen Auszüge beschränken, ohne damit den kunstgeschichtlichen Inhalt der »bescheiden in Italië« schon vollständig erschöpft zu haben. Ich möchte aber diese Zeilen nicht schließen, ohne zum Ausdruck gebracht zu haben, in welch hohem Maße sich der Herausgeber durch die hier geleistete Pionierarbeit, wie er selbst sein Werk in doch wohl allzu anspruchsloser Weise nennt, die Anerkennung und den Dank der Fachwelt verdient hat. Möchten ihm seine ferneren römischen Studien der Anlaß sein, die hier bewährte Umsicht und Tatkraft an neuen Aufgaben noch recht oft aufs neue zu erweisen! *Weizsäcker.*

Karl Woermann: Von Apelles zu Böcklin und weiter. Gesammelte kunstgeschichtliche Aufsätze, Vorträge und Besprechungen. Esslingen, Paul Neff, 1912. 2 Bände gr. 8°.

Eine Fülle mannigfaltiger, anregender und formvollendeter Arbeiten, wie sie sich von dem Verfasser der Weltgeschichte der Kunst erwarten ließen, sind hier als Nebenergebnisse eines reichen Lebens zu zwei stattlichen Bänden vereinigt. Einerseits spiegeln sie die beglückenden Zeiten wieder, die W. als Professor der Kunstgeschichte an der Düsseldorfer Akademie im Kreise der dortigen Künstler verbrachte; andrerseits die Jahre, die er der Neu-

ordnung der Dresdner Gemäldegalerie und der Vollendung seiner großen umfassenden Werke widmete. Als ein roter Faden ziehen sich durch das Ganze die Ansätze zu einer Geschichte der Landschaftsmalerei, die er als eine seinem Sinn besonders naheliegende Aufgabe bereits früh geplant, nie ganz aus den Augen verloren, schließlich aber doch — wohl wegen der Ungunst der Zeit — hatte aufgeben müssen.

Weitere Leserkreise werden sich wesentlich durch die von warmer Begeisterung getragenen Schilderungen der großen Künstler Apelles, Michelangelo, Raphael und Rubens angezogen fühlen, die allesamt in seiner früheren Zeit als Vorträge entstanden sind und dem Dichter in W. Gelegenheit bieten, den Ewigkeitsgehalt, um dessen Verkörperung es sich handelt, zu verherrlichen.

Bei Apelles waren in höherem Maße noch als bei den übrigen Künstlern die Ergebnisse der in der Zwischenzeit rastlos fortschreitenden Forschung zu berücksichtigen. So gewissenhaft sich der Verf. dieser Aufgabe auch unterzogen hat, konnte er immerhin mit Genugtuung feststellen, daß er keinen Grund habe, seine ursprüngliche, auf sorgfältiger Abwägung der Umstände beruhende Auffassung im wesentlichen zu berichtigen. Wenn auch noch Unsicherheit darüber besteht, wie weit Apelles die Raumtiefe gekannt habe, wie weit er in der Farbigkeit gegangen sei, so erscheint er doch als die Verkörperung der Leistungsfähigkeit der vollen Blütezeit der griechischen Malerei, die nach ihm, wie die Renaissance nach ihren großen Meistern, in barocke Übertreibung ausartete; die Einheitlichkeit der Licht- und Schattengebung hat er sicher schon in hohem Umfang beherrscht, und auch über die Vierfarbenmalerei wird er — dies im Gegensatz zu Winters Annahme — offenbar hinausgekommen sein. Als einen eigentümlichen Beitrag zu den gewöhnlich als Künstleranekdoten gekennzeichneten Erzählungen von der Wirkung naturgetreuer Darstellungen auf Tiere weiß der Verf. von seinem eigenen schwarzen Kater zu berichten, daß er auf eine gemalte Katze fauchend losgesprungen sei.

An Michelangelo rühmt er den gewaltigen, heiligen Ernst, der durch dessen gesamte Schöpfungen geht, die Größe, Erhabenheit und Reinheit, wie sie kaum bei einem zweiten Künstler wiederzufinden sind. Wohl niemals, sagt er, hat auch ein Künstler gelebt, dem vom ersten Beginn seiner Laufbahn an bis zu seinem Ende im höchsten Alter das Glück so hold, der Beifall der Besten seiner Zeit so sicher gewesen ist wie ihm. — Als Symptom der besonderen raphaelschen Schönheit bezeichnet er das vollkommene, harmonische Gleichgewicht aller künstlerischen Eigenschaften, die bei andern Künstlern einzeln in den Vordergrund zu treten pflegen. »Gerade dieses alles adelnde Schönheitsgefühl, verbunden mit der eindringenden Menschheitsliebe des Meisters und seiner Kunst, jeden Gegenstand in der ihm am besten

entsprechenden Weise wiederzugeben, verleiht Raphaels Werken jenen Zug großartiger Objektivität, deretwegen wir ihn den subjektiven Formenidealisten wie Michelangelo und den subjektiven Farbenidealisten wie Rembrandt als Großmeister objektiver Kunst gegenüberstellen.« — Rubens endlich feiert er als den fruchtbarsten, vielseitigsten und lebensvollsten aller Maler. Als Motto möchte er seiner Schilderung voransetzen: Auf der Höhe. »Auf der Höhe des Lebens hat er sich bewegt, auf der Höhe der Meisterschaft steht seine Kunst, auf der Höhe des gesamten Wissens seiner Zeit stand seine geistige Bildung, auf der Höhe aller Menschlichkeit schlug sein Herz.« »Die Augenblicke höchster Bewegung und plötzlichster Handlung hat kein Künstler so geschickt festzuhalten gewußt wie er.«

Weiterhin ist auf zwei Aufsätze hinzuweisen, die Künstlern von weit bescheidenerer Bedeutung gewidmet, aber mit besonders liebevollem Eindringen verfaßt sind. In dem einen wird Ruisdaels Ringen mit den Problemen der Landschaftsmalerei, in dem andern das glanzvolle Emporkommen von Mengs und das plötzliche Verlöschen seines Ruhmes geschildert. Beide stellen typische Beispiele für die Umstände dar, von denen Erfolg und Gedeihen der Künstler abhängen.

Nachdem sich im 17. Jahrhundert die holländische Landschaft zu voller Selbständigkeit durchgerungen hatte, wurde sie kurz vor der Mitte des Jahrhunderts in Haarlem durch Ruisdael zur Höhe poetischer und malerischer Gestaltung emporgehoben. Auf den Schultern seines Onkels Salomon stehend und durch Everdingen, der auf einer Reise nach dem südlichen Schweden ganz neue Eindrücke empfangen hatte, beeinflußt, brachte er als erster den romantischen Reiz der sturmzerzausten Bäume der Küstengegend gegenüber den zahmen Waldbäumen zur Geltung. Darauf folgt durch mehrere Jahrzehnte eine stetige, immer neue Gegenstände aufgreifende und immer mehr sich vervollkommnende Behandlungsweise: »in den fünfziger Jahren werden seine Darstellungen ruhiger, schlichter, sein Vortrag leichter, gleichmäßiger, die Farbe klärt sich allmählich zu voller Naturwahrheit auf« — das ist die Zeit seiner Dünenbilder; wie »R. hier eine schlichte Natur gesehen hat, hatte sie noch nie jemand vor ihm gesehen«. Dann wird er allmählich effektvoller und phantastischer, Wasserfälle werden sein Lieblingsgegenstand; malt er aber gelegentlich mal eine städtische Ansicht, so läßt er alle andern Künstler hinter sich. Mit den siebziger Jahren beginnt seine dichterische Zeit, bezeichnet durch die Ruinenlandschaft in London und den Judenkirchhof in Dresden, »die großartigste Leistung der dichtenden Landschaftsmalerei, die jemals geschaffen worden ist«. »Seine Augen sehen in der Natur etwas Reineres, Tieferes, Geistigeres als die Augen der gewöhnlichen Sterblichen.« Die Bezeichnung als Barock, gegen die sich W. wendet, ist freilich für solche Werke wenig am Platze; doch der Begriff des Romantischen, den

er dafür anwenden möchte, ist in seiner auf das Vergangene zielenden Bedeutung für diese Zeit doch auch nicht recht geeignet. Der nüchterne Sinn von R.s erwerbsfrohen Landsleuten aber wendete sich von dem Maler, je mehr er an Jahren zunahm, immer mehr ab, da damals die glatten Darstellungen einer idealisierten Natur vorgezogen wurden. So beschloß der Künstler, der durch lange Jahre hindurch für seinen Vater hatte mitsorgen müssen, sein Leben im Armenhause von Amsterdam, wo ihm seine Glaubensgenossen, die Mennoniten, eine Zuflucht bereitet hatten.

Ganz entgegengesetzt war das Schicksal von Mengs, dem kein Nachruhm, dafür aber um so größerer Ruhm bei Lebzeiten zufiel. Er war bekanntlich schon als Wickelkind von seinem Vater zum Raphael seiner Zeit bestimmt worden. Nachdem er drei Jahre lang Rom, die hohe Schule der Zeit, besucht hatte, wurde er bei 17½ Jahren sächsischer Hofmaler, sechs Jahre später Oberhofmaler und verbrachte den größten Teil seines Lebens als Hofmaler Karls III. von Spanien mit einem Gehalt von mehr als 24 000 M. jetzigen Wertes. Die Akademie von S. Luca ernannte ihn zum Malerfürsten, neben der Raphaels wurde seine Büste im Pantheon aufgestellt. Dieser »Nachgeborene, der die Kunstentwicklung der vorhergehenden 250 Jahre noch einmal in sich zusammenfaßt und verkörpert«, der sich vermaß, die Natur an Schönheit zu übertreffen, dessen glänzende Bildnispastelle allein seinen Ruhm überlebt haben, war jedoch immerhin »der erste deutsche Maler, der nach jahrhundertelangem Hinsiechen deutscher Kunst die Augen der Welt auf sich gelenkt hat«. Es lohnt sich also durchaus der Mühe, seine auch sonst interessanten Schicksale in einer glänzenden Darstellung in Erinnerung zu bringen.

Abgerundete Aufsätze sind auch der Sixtinischen Madonna und der Van Dyckschen Folge von Apostelköpfen gewidmet. Bei dem erstgenannten Bilde wird hervorgehoben, daß noch nie eine von Haus aus symmetrische Darstellung so frei und lebendig behandelt worden sei; daß hier zum ersten Male die sinnliche Erscheinung in ein wirkliches, nach allen Seiten hin leuchtendes, alles durchzitterndes Himmelslicht gehüllt sei. Den Augen der göttlichen Gruppe wird eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt: »das ganze Erlösungsgeheimnis der christlichen Lehre mit seinen Schmerzensschauern, seiner Willensstärke, seinem Barmherzigkeitsernst blickt uns aus ihnen an«, also so etwa wie Schopenhauer es in seinem ergreifenden Gedichte geschildert hat. »Gerade darin, daß die Bilcke uns zu treffen und dennoch in sich selbst zurückzukehren und zugleich in ungemessene Weite zu schweifen scheinen, liegt das Einzigartige ihres Eindrucks, der uns durch Mark und Bein geht.« Wenn dabei Portigs Ausdruck angeführt wird, daß Mutter und Kind den Beschauer in gleicher Richtung voll und gerade anblicken, so wäre das durch die Bemerkung seines zu wenig bekannten und auch hier nicht genannten

Vorgängers Carus noch deutlicher gemacht worden, wonach dieser rätselvolle Eindruck dadurch hervorgerufen wird, daß bei beiden die Sehlinien der Augen nicht wie in der Natur sich kreuzen, sondern parallel nebeneinander hinlaufen.

Bei den Van Dycks handelt es sich um jene frühe Apostelfolge, die in mehreren Exemplaren aus seiner Werkstatt hervorging, von denen fünf wohl eigenhändige noch in Dresden, andere von Van Dyck retuschierte in Althorp und Kopien in Burghausen sich erhalten haben. Den Inhalt dieser Abhandlung bildet die dramatische und sehr lehrreiche Schilderung des Prozesses, der in den Jahren 1660—1662 wegen der Echtheit einer dieser Folgen, welche noch von Van Dyck selbst spätestens im Jahre 1616 erkauft worden war, sich abspielte. Trotzdem fiel das Urteil zuungunsten der Echtheit aus, obwohl der jüngere Brueghel aussagen konnte, daß er noch Van Dyck daran habe malen sehen; denn zu viele Maler, die als Zeugen geladen waren, erklärten sie für Kopien, die Van Dyck nur retuschiert habe, wozu noch die Mitteilung von Snellincx kam, daß die Originale um 1624 ins Ausland entführt worden seien. So wenig nützte die bestbeglaubigte Provenienz.

Unter den Aufsätzen, die der deutschen Kunst gewidmet sind, sei der diesen besonderen Titel tragende hervorgehoben, der vor allem Grünewald, Dürer und Böcklin rühmt; ferner die Würdigungen von Rethel und Thoma. Von Rethel heißt es: »Hier ist nichts aus der Fremde Eingeführtes, nichts aus zweiter Hand Übernommenes, hier ist alles auf heimischem Boden gewachsen, mit deutschem Gemüt erfaßt, mit warmem Eigenleben ausgeführt. Der ganzen Richtung, zu deren letzten und glänzendsten Vertretern R. gehört, hat kein anderes Volk etwas Gleiches an die Seite zu setzen.« Und von Thoma, der erst nach dreißigjähriger Wirksamkeit durchzudringen begann: »Das Deutschtum dieser Kunst liegt in dem Mute, mit dem sie, unbekümmert um hergebrachte Anschauungs- und Darstellungsweisen, ihre eigenen Wege sucht und findet; in der Ehrlichkeit, mit der sie das leiblich und geistig Geschaute ohne Pose und Phrase — den fremden Begriffen ziemen die fremden Wörter — auf die Fläche bannt; in der Keuschheit und Reinheit ihrer Empfindung, die niemals, auch nicht auf Umwegen, der Sinnlichkeit des Beschauers schmeichelt.«

Die Zusammenstellung über die italienische Bildnismalerei der Renaissance, die ein Büchlein für sich bildet, leidet an einer zu weitgehenden und zu systematischen Einteilung nach der Größe, der Bestimmung, dem Inhalt der Bilder, wodurch z. B. Wand- und Staffeleibilder, religiöse und weltliche Darstellungen, Stifter- und andere Bildnisse auseinandergerissen werden, so daß sich kein rechtes Bild der fortschreitenden Entwicklung gestalten will. Auch die vielen schwierigen Fragen wegen der Zuschreibung an bestimmte Meister oder Richtungen, die wie z. B. bei Piero della Francesca

und bei Raphael gerade auf diesem Darstellungsgebiet auftreten, finden hier keine Förderung.

Mit besonderer Liebe behandelt dagegen der Verf., wie bereits hervorgehoben, die Landschaftsmalerei. Mit Genuß und Nutzen wird jedermann den Aufsatz über diese Kunst bei den Griechen und Römern lesen, worin in überzeugender Weise, auch gegenüber neueren abweichenden Auffassungen, ausgeführt wird, daß wenn auch schon in der Blütezeit eine naturalistische Bühnendekorationskunst bestand, die sich durch die alexandrinische Periode hindurch zu den pompejanischen Wandmalereien der letzten Stile entwickelte, die antike Landschaft doch nicht bis zu einer selbständigen poetischen Gestaltung durchgedrungen ist. — Ein ganz neues Betrachtungsgebiet wird in der Abhandlung über die »Kirchenlandschaften« eröffnet, worunter jene Schöpfungen verstanden sind, die mit Polidoro da Caravaggios und Maturinos vor 1527 entstandenen Fresken in S. Silvestro a Monte Cavallo in Rom einsetzen, durch den Niederländer Paul Bril zu Ende des Jahrhunderts ihre Ausgestaltung erhalten, unter Urban VIII. zur allgemeinen Mode werden und endlich durch Dughet zu ihrer vollen Höhe erhoben werden, ja noch in der späteren Brüsseler Malerei lange nachwirkten. Wenn der Verf. mit der Frage schließt, ob ein Wiederaufblühen dieser noch von Corot geübten Malerei denkbar sei, so möchten wir sie bejaht sehen, damit dadurch der abgestandenen akademischen Heiligenmalerei ein Gegengewicht geboten werde. — Die Betrachtung über das »Wasser im Städtebild« behandelt nicht die Kunst, sondern die Natur, wie sie das Bild der an Flüssen oder am Meer gelegenen Städte beeinflußt.

Die bereits in Düsseldorf gehaltene Festrede über die alten und die neuen Kunstakademien ist interessant durch den Hinweis auf Cornelius' gutgemeintes jedoch nicht durchgeführtes Programm für eine Erneuerung dieser Hochschulen, beweist aber, daß auch die idealsten Forderungen das Grundübel dieser Anstalten, ihr übertriebenes Beharrungsvermögen, nicht zu beseitigen vermögen.

Den Beschluß machen ein lehrreicher Aufsatz über die Düsseldorfer Galerie (»Anfang und Ende einer Gemäldegalerie des 18. Jahrhunderts«), die in ihrem Hauptbestand in der Münchner aufgegangen ist, im 18. Jahrhundert aber eine Rolle spielte wie jetzt etwa der Louvre, so daß ein Reynolds und ein Goethe von dort wesentliche Anregungen holten; und über »Goethe in der Dresdner Galerie«, worin dessen zahlreiche Besuche in Dresden von 1768 bis 1813 geschildert werden, besonders derjenige von 1794, der ihn so sehr unter dem Einfluß Heinrich Meyers zeigt, daß er sich dessen kritischen Anmerkungen in seinen Katalog einträgt.

In dem Vorstehenden sind nur diejenigen Aufsätze hervorgehoben, die besonders geeignet scheinen eine allgemeine Teilnahme zu erwecken,

und die zugleich die für den Verf. bezeichnenden Eigenschaften in glänzendstem Lichte zeigen. Die übrigen Beiträge bestehen in Bücherbesprechungen. Berichten über wichtige Ausstellungen wie die Cranach- und die Ludwig Richter-Ausstellungen in Dresden (die er selbst mit Sorgfalt und großem Glück zusammengebracht hatte), in Erörterungen über grundlegende Fragen wie die über Masaccio und Masolino, Cranach und den sogenannten Pseudo-Grünewald, die Kopie der Holbeinschen Madonna usw. W. macht kein Hehl daraus, daß ihm solche Streitfragen und mehr noch Hypothesen über namenlose Werke als eine Art akademischen Sports erscheinen — welche Bezeichnung er freilich in seiner Höflichkeit nicht anwendet — und meint (I 140), daß der Wissenschaft vielleicht doch noch mehr gedient werde, wenn man sich begnüge, »das Ungewisse als ungewiß hinzustellen«. Ihm kommt es seiner ruhig abwägenden Art nach mehr darauf an, das Feststehende, das durch allgemeine Übereinstimmung bereits Anerkannte, die Werke der großen Künstler, die »die Kunstgeschichte machen«, mit der Begeisterung des Dichters zu würdigen und dadurch dem allgemeinen Genuß zuzuführen. Dieser Fähigkeit, das Große in objektiver Weise zu empfinden, verbunden mit vollster Beherrschung der Quellen und sicherer Methodik, verdankt er den Weltruhm, den er durch seine dreibändige allgemeine Kunstgeschichte besiegelt hat. Einer solchen zusammenfassenden Tätigkeit gegenüber wird man aber freilich der Kunstwissenschaft auch das Recht, ja die Pflicht zugestehen müssen, den Glauben an das Bestehen von klassischen, »überall und ewig gültigen Werken« (I, 129) stets wieder von neuem zu untergraben, da sie nur in solch ewiger, dem Wandel der Zeiten folgender Neuprüfung und Neugestaltung, wie überhaupt jede Geschichtsforschung, ihre Daseinsberechtigung findet.

Dresden. *W. v. Seidlitz.*

Julius Vogel. Bramante und Raffael. Ein Beitrag zur Geschichte der Renaissance in Rom. Verlag von Klinkhardt u. Biermann in Leipzig 1910. 114 Seiten, 6 Tafeln.

Der Italiener steht der Kunst des Altertums anders gegenüber als der Deutsche, der Engländer und der Franzose. Uns bedeutet klassische Kunst die vollkommene Harmonie der Form, und viele ihrer Denkmäler erscheinen uns als ideale Verbildlichung schönster Menschlichkeit. Dem Italiener aber ist sie zugleich die mahnende Erinnerung an die politischen und kulturellen Höhepunkte des eigenen Volkes. Schon zu Beginn der Renaissance hat das Leo Battista Alberti ausgesprochen, und ernsthaft verglich man damals die lebenden Künstler mit den berühmten Vorgängern. Solchen Zusammenhang illustriert auch Petrarcas Klage über den Untergang der römischen

Ruinen im selben Zeitalter, da wahrscheinlich die bronzene Petrusstatue, die lange für spätantik gegolten hat, entstand, und Cola di Rienzi einen Römerstaat im Sinn der Vergangenheit und in den alten Formen neu zu begründen unternahm. Wie man im 15. und 16. Jahrhundert die Völkerwanderung als Ursache des Niedergangs Italiens ansehen konnte, erschien auch damals die Gotik als eine verheerende Invasion in das Gebiet der Kunst, und ihre Ausdrucksweise — im besonderen der Spitzbogen — wie unerbetene Eindringlinge, die man vertreiben müsse. Die bewußte Rückkehr zu antiken Formen war Patriotismus, war das Innewerden eigner Kraft und der Wunsch, die alte Größe auf allen Gebieten des Lebens wieder zu gewinnen.

Aus solcher Gesinnung erklärt sich am besten, daß das historische Interesse für die Vergangenheit hier mit der aufstrebenden Kunstentwicklung begann, während es sonst viel häufiger erst im Zenith einer Entwicklung zutage tritt. Freilich haben sich Theorie und Praxis auch damals keineswegs gedeckt. Verehrung und Zerstörung der Monumente gingen — wie gedankenlos — neben einander her. Wichtige Beiträge zu solcher Erkenntnis bringt Julius Vogel bei; aber sie sind ihm nur Mittel zum Zweck eine Frage zu klären, die nicht zu den unwichtigsten der Hochrenaissance gehört. Wer war der Autor und wer der Adressat jener berühmten Denkschrift über die römischen Baudenkmäler, ihre Erforschung und Wiederherstellung, die Anfang des 16. Jahrhunderts — auch das genaue Datum der Abfassung war ungewiß — entstand? Am häufigsten ist einer unsicheren Tradition gemäß Raffael Santi als der Verfasser genannt worden; neben ihm sein feinsinniger Freund, Graf Castiglione, der gelehrte Altertumsforscher Andreas Fulvius Sabinus und endlich Fra Giocondo, der Architekt. Aber all diese Namen halten bei eingehender Prüfung nicht stand, ebensowenig der Leos X. als Auftraggeber und Adressat. Statt seiner schlägt Vogel Julius II. und als Autor Bramante, den Architekten von S. Peter, vor. Er weist aufs klarste nach, daß die Ereignisse, auf die in jener Denkschrift Bezug genommen wird, wie im besonderen die Zerstörung der berühmten Meta im Borgo, die auf den älteren Darstellungen Roms kaum jemals fehlt, die Jahre 1510 bis 1511 als Abfassungstermin beweisen. Der Krieg gegen Ferrara, der Julius II. längere Zeit fernhielt von Rom, gibt eine gute Erklärung für die Entstehung der zwei Redaktionen der Denkschrift, die etwa ein Jahr auseinanderliegen. Die erste, die als Brouillon bezeichnet werden darf, kam wahrscheinlich mit Bramantes künstlerischem Nachlaß an Raffael, die zweite war für den Papst bestimmt.

Daß dies Julius II. war, und nicht Leo X., darf Vogel auch aus andern Gründen folgern. Er schildert die Denk- und Handlungsweise des genialen Rovere, sein Interesse für die Erinnerungsstätten der Vergangenheit, dazu seinen Ehrgeiz ein Herrscher des Friedens zu heißen. (Auf all das finden

sich Bezüge in der Denkschrift). Dann werden die Vorwürfe der Pietätlosigkeit entkräftet, die man ihm anläßlich des Niederreißens vom Chor des alten S. Peter gemacht hat, und es wird dargetan, daß Leo X. unter dem Einfluß gelehrter Philologen zwar für die Schonung antiker Inschriften eingetreten ist, aber keineswegs für die Schonung antiker Kunst. Sein diesbezüglicher Erlaß gab Raffael zugleich weitgehende Kompetenzen, die Ruinen als Steingruben für den Neubau S. Peters zu benutzen. Ja, Papst und Kardinäle haben damals einen berüchtigten Devastator gegen den römischen Magistrat und seine Konservierungsbestimmungen in Schutz genommen. Solch Vorgehen schließt es aus, daß er eine Denkschrift über die eventuelle Wiederherstellung der römischen Bauten in Auftrag gab. Aber Vogel vermutet, daß Raffael, »vielleicht die rezeptivste Künstlergestalt der ganzen Renaissance«, auch hier Bramantes Nachfolger werden wollte, und daß er zu Ende seines kurzen Lebens begonnen hat, des älteren Freundes Ideen auszuführen. Es leuchtet ein, daß es aus eigner Initiative und nicht im Auftrag seines Herrschers geschah.

Skeptiker mögen Vogels Ausführungen trotz seiner im ganzen sehr guten Beweisführung zweifelnd gegenüberstehen. Doch scheint mir, die Datierung 1510/11 darf nunmehr als gesichert gelten, und ebenso plausibel ist es, daß nur ein tüchtiger Architekt von Fach diese von kongenialem Verständnis diktierte Schrift voll hoher Ziele hat entwerfen können. Literarische Arbeiten Bramantes sind bezeugt, und wie man heute den erlauchten Kreis Julius II. kennt, hat keiner aus ihm so berechtigten Anspruch auf den Autorenruhm der Denkschrift, wie der Baumeister von Urbino, Mailand und Rom. *F. Schottmüller.*

Herrmann Egger, Römische Veduten, Handzeichnungen aus dem 15.—18. Jahrhundert. Friedr. Wolfrum & Co., Wien, Leipzig.

Derselbe, Architektonische Handzeichnungen alter Meister. Ebenda.

Nach dem Vorworte der zweiten Veröffentlichung sind wohl beide als das Vermächtnis desselben organisatorischen Riesengedankens allumfassender Arbeit auf dem Gebiete der Architekturgeschichte anzusehen. Und daß beide Sammlungen zu gleicher Zeit erscheinen, zeugt nicht allein für diese Annahme, sondern auch dafür, welch kraftvolle Arbeit da am Werke ist, die Fruchtbarkeit der Geymüllerschen Idee für alle wissenschaftliche Forschung in den weiten Gefilden der Architektur als Kunst in der Erscheinung zu erweisen. Aber auch für welche Leistungsfreudigkeit wir dem Verlage mit dem Herausgeber Dank schulden. Diesem letzten kommt noch das

besondere Verdienst zu, daß er erst für den Plan seines Meisters die Möglichkeit der Verwirklichung erdachte, eben indem er ihn frischweg zerfällte in einzelne Abteilungen, die nun verschieden verwertbar sein werden. Denn angesichts der vorliegenden Erscheinungen muß man Wunsch und Hoffnung nachdrücklich aussprechen, derselbe eingeweihteste Fachmann — oder unter seiner Anleitung durch Jünger oder Zöglinge — möge auch den dritten Teil von Geymüllers Exposé, die photographischen Aufnahmen von in gemalte, gemeißelte und Einlegwerke hineingesetzten Architekturen, zunächst etwa einer engsten Zeitabgrenzung und Ortseinschränkung, sammeln und ordnen zu einer Ikonographie der Architektur sozusagen.

Es würde sich aus diesem Teile der Arbeit — ebenso wie aus der in den »römischen Veduten« niedergelegten — eine Fülle von Material ergeben für eine Reihe von Problemen, die weit über den Rahmen von Architekturgeschichte und Künstlerbiographie hinausliegen. Als ich in einem größeren Kupferstichkabinette nach den »römischen Veduten« fragte, erklärte man mir, die Anschaffung sei unterblieben, da das Werk zu sehr den Interessen der römischen Lokalforschung diene. Wenn dem so wäre, so hätte die Sammlung nur Wert für ein antiquarisch-topographisches Studium der ewigen Stadt oder für das »Studio« eines reisenden Liebhabers, für die Mußestunden einer sentimentalen Versenkung in den stillwebenden Zauber der Ruinenstadt. In der Tat darf man auch für diesen Genuß den alten Zeichnern Dank wissen. Wer hätte sein reinigend befreiendes Wirken nicht froh empfunden, wenn er aus dem Hasten des heutigen Corso hineintritt in die stillen oberen Räume des Palazzo Corsini und die Handzeichnungsmappen »vedute di Roma« durchsieht.

Aber es fällt uns sofort doch auch etwas anderes dabei ein, etwas, das in der höchst sorgfältigen methodologischen Einleitung vom Verfasser nicht vorhergesehen ist: die fein unterschiedenen Kategorien der Einleitung zeigen die umfassenden Werte auf, die die Sammlung birgt für die Künstlergeschichte, für die Denkmalgeschichte und die Entwicklungsgeschichte der neuen Stadt. Zum Beispiel gibt schon das Rezensionsexemplar die wertvollsten Vorstellungen von der Förderung der Arbeiten an St. Peter — erfreuliche Ergänzungen zu dem Materiale, das H. v. Geymüller im Tafelbande geben konnte — an den Bauten um den Cortile del Belvedere, von der allmählichen Ausgestaltung des Gesamtbildes der Piazza del Popolo und erweitert so die Gegenstandskenntnis, die uns Fontanas und Dupéracs Stiche vermitteln, und die Sammelbände von Falda und Ferrerio. Gerade aus dem Vergleich dessen, was hier und was dort zu sehen ist, läßt sich ein dokumentarischer Anlaß gewinnen zum Aufstellen der Kategorie, die vom Herausgeber selbst vernachlässigt ist: Hier wird publiziert nicht ohne Ruhmredigkeit auf Bauherrn und Künstler und darum das endgültige Bild der verwirk-

lichten Idee mit Zutaten, die das Lebensbild, aus dem die künstlerische Idee geboren wurde, abrunden. Die architektonische »Erfindung« bleibt jedoch die Hauptsache, das Objekt der Betrachtung. Dort wird frei über das Objekt variiert, der andere Künstler — und wenn ein auch noch so namenloser — nimmt es in seine Komposition auf, spielt mit ihm im Zusammenhange seiner eigenen Erfindung, die dann wohl auch im Kupferstich vervielfältigt werden soll oder das Vorstudium für ein Gemälde darstellt. Und diese hatten dann nicht den Wert eines Speculum magnitudinis Romae, sondern waren künstlerische Ergebnisse des italienischen Studienaufenthaltes, »heroische Landschaften« oder »Stadtansichten« »nach römischen Motiven«. Und es ist höchst interessant an dieser Materialsammlung zu beobachten, wie sich allmählich nordische Empfindungs- und künstlerische Auffassungsweise in dem fremden Stoffe durchsetzt, dann auch, wie die Künstler allmählich von der rein gegenständlichen Aufnahme vordringen zur Einsicht in die kompositionelle Verwendbarkeit der Gegenstände, und endlich, wie sie in der Anordnung von Kontrasten zur Einführung einer starken Stimmung kommen. Sind das auch keine Neuigkeiten für den Kunsthistoriker noch für den Liebhaber, so bereichert doch die Eggersche Publikation den, welcher sich um die Geschichte der Landschafts- und Prospektmalerei bemühen will, und den, welcher die Entwicklung des künstlerischen Sehens zu beobachten liebt, um ein reiches und wesentliches Material.

Die Sammlung architektonischer Handzeichnungen alter Meister ist — möchte man sagen — ein Glück zu erleben für jeden, der in kunsttheoretischem Geiste die Grundbedingungen künstlerischer Denkweise studiert, wie für den Schreiber der Typengeschichte dieser Einzelkunst.. Was ist überhaupt bisher veröffentlicht von den Schätzen an architektonischen Studien, Entwürfen und Bauzeichnungen, die in den Uffizien, in Turin, Venedig, Wien, München, Dresden, Berlin, Paris vorhanden sind, zu schweigen von solchen halbverschollenen Sammlungen, wie eine einmal in München ausgestellt war aus Bamberger Privatbesitz, oder wie eine in Würzburg und in Vicenza lagert. So manches davon ist schwer erreichbar selbst für den Spezialforscher, ja, fast unzugänglich für den, der sich einarbeiten möchte. Das kommt daher, daß an den Aufbewahrungsorten selbst man zumeist so wenig unterrichtet ist in Architekturkunde. Daraus erklärt sich wohl die Vernachlässigung und Zurückgebliebenheit im Bestimmen und Ordnen der zu ihr gehörigen Handzeichnungen, während die Gebiete der Forschung über Malerei und Plastik so vielfach und vielseitig durchgearbeitet sind. Es ist, als ob immer noch die Baukunst mit E. v. Hartmann für eine Kunst zweiten Ranges mit der einzigen Aufgabe des Verzierens und Anordnens von lauter Bedürfnisbefriedigungen angesehen werde; für eine unfreie, angewandte Kunst also. Und ihre einzige Leistung wäre ein möglichst geschicktes Zu-

sammenpassen der frei erfundenen Dekoration mit den bis ins einzelne bestimmten Gelegenheiten der Aufgabe. Die beiden edleren Schwesterkünste, die inzwischen als »die imitativen« bezeichnet worden sind, hätten das freie Finden der künstlerischen Aufgaben voraus und wären nur in den Mitteln des Ausdrucks dafür gebunden, gebunden an die Erscheinungsweisen der Natur. Für die Beobachtung der Art, wie sich der Künstler von dieser Gebundenheit befreie bis dahin, daß sein Werk als ein völlig bedingungsloses dasteht, sei das Studium und die Kenntnis der Handzeichnungen als Vorbereitungen zu einem Gemälde, einer Bildhauerarbeit ein unentbehrliches Hilfsmittel zum Verständnis. Eine Architektenhandzeichnung könne immer nur ein Zeugnis dafür sein, wie weit es dem Künstler gelungen sei, den heteronomischen Charakter — um mit Schiller zu reden — seiner Aufgabe hinter den freien Spielen seiner Phantasie zu verbergen. Da ist eine kleine Umstellung des Blickes für den Historiker wie den Theoretiker dringend notwendig. Und das zu leisten ist vor allem der Beruf der Eggerschen Publikation. Denn wir haben ja außer v. Geymüllers Sammlung der »ursprünglichen Entwürfe« für St. Peter, seinem »Raffaello studiato come arch.«, Redtenbachers »Bald. Peruzzi«, Willichs »Vignola«, Fraschettis »Bernino« nur vereinzelte Mitteilungen des so arg vernachlässigten Materiales dazu. Schon der erste Band, der geschlossen vorliegt, zeigt uns dieses Materiales Wert deutlich auf: Indem viele Variationen über dasselbe Thema zusammen gegeben werden, sehen wir bei ihrem Studium allmählich ein, wie der Geist des Künstlers, vom Zwange des Bedürfnisses befreit, nicht sowohl dadurch, daß er Zierformen zu notwendigen Raumabschlüssen hinzusetzt, als indem er den Raum von vornherein architektonisch als bildsamen Stoff ansieht, sein Problem in der Raumbildkomposition findet. Hierin unterscheidet sich z. B. Ferraboscos Uhrturmprojekt als Lösung des Eingangsproblems für den vatikanischen Palast, das uns ja nur in Handzeichnungen erhalten ist von der Abfassung, die ihm Bernini gab und Fontana fortbildete. (Deren verschiedene Lösungsversuche finden sich bei Fraschetti reproduziert; doch ist zu hoffen, daß auch Egger sie trotzdem noch einmal bringen wird, schon der Vorzüglichkeit seines Reproduktionsverfahrens wegen.) Während Ferrabosco den geschmückten Nutzbau gibt, bringt Bernini eine ganz andere Richtung des Interesses hinein: eine rahmenmäßige Abgrenzung des Raumbildes von Neu-St. Peter zu schaffen, dessen künstlerische Komposition zu vollenden.

Die Umfangsweite des Repertoirs in diesem ersten Bande sowohl historisch wie gegenständlich — es kommen gotische Architekturdetails aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und eine Bühnendekoration von H. Neefe von 1835 (?) vor — läßt hoffen, daß auch die architektonische Gartenkunst hineingezogen werde in den Plan des Ganzen, so daß auch die unge-

stochenen Entwürfe bekannt würden und wir zumal an diesem »Seitenzweige der Baukunst« erfahren können, wie wenig man dieser gerecht wird, wenn man sie lediglich als eine erweiterte und verfeinerte Bekleidungskunst anspricht.

In Anbetracht der hohen Bedeutung des Eggerschen Unternehmens, die zu skizzieren hier versucht wurde, sei doch einmal, mit Bezug besonders auf die letztbesprochene Publikation, ein Wunsch vorgebracht: Nur die wenigsten Universitätsinstitute, besonders aber die in kleinen Städten, die noch weniger reich dotiert sind als die in großen, worin ja eigentlich ein Widersinn liegt, werden imstande sein, sie sich anzuschaffen, Private wohl kaum. Wäre es da nicht der guten Sache der Erweiterung eines vertieften Architekturstudiums zuliebe anzustreben, daß sich Herausgeber und Verleger doch entschlössen, an einzelne Fachgenossen zu Lehrzwecken oder an kleine Studiensammlungen Einzelblätter abzugeben, wenn auch zu erhöhten Preisen? Wohl würde solchem Abnehmer die äußerst sorgfältige Editionsarbeit zumeist verloren gehen. Aber zu deren wichtiger Hilfe könnte man ja leicht durch schriftliche Anfrage bei einem Kupferstichkabinette — das sie ja zweifelsohne anschaffen muß — gelangen. *Horst.*

Dr. **Alfred Lauterbach.** Die Renaissance in Krakau. Eugen Rentsch Verlag, München 1911.

Gestützt auf ein reiches und — das sei rühmend hervorgehoben — vortreffliches Abbildungsmaterial führt Dr. Lauterbach einem größeren deutschen Leserkreise die Bauten und Grabdenkmäler der romanistischen Renaissance in Krakau vor; in seiner allgemeinen Fassung ist der Buchtitel also nicht ganz zutreffend gewählt. Die zahlreichen historischen und kunstgeschichtlichen Studien, welche in den Berichten der Kommission zur Erforschung der Kunstgeschichte in Polen (Sprawozdania komisyi historyi sztuki w Polsce I—VII), den Krakauer Jahrbüchern (Rocznik Krakowski I—XII) und den Schriften eines Sokolowski, Tomkowicz, Luszczkiewicz, Woyciechowski, Kopéra, Ptaśnik u. a. in polnischer Sprache erschienen sind, bilden die Grundlage für den Text und werden am Schlusse in einem übersichtlichen Verzeichnisse zusammengestellt. Indes kennt der Verf. sein Material gründlich aus eigener Anschauung und trägt seine meist zutreffenden Ansichten frisch und unbefangen vor, wenn auch die Neigung zu verallgemeinern den kritischen Leser hier und da stutzig macht. Leider wirken der sprachliche Ausdruck und die Syntax bisweilen recht schwerfällig und unglücklich; das erschwert die Lektüre und stört namentlich bei den Denkmälerbeschreibungen, die einen guten Teil des Buches

füllen; dabei fällt die Mischung von Beschreibungen und ästhetischen Werturteilen leicht auf die Nerven.

In einer sehr ausführlichen Einleitung zeigt Lauterbach die kulturellen und historischen Vorbedingungen auf, welche den Einfluß der italienischen Renaissance begünstigten. Die humanistischen und politischen Beziehungen der Könige, der Geistlichkeit und des Adels ziehen schon in den letzten Jahrzehnten des fünfzehnten Jahrhunderts italienische Kaufleute, später auch Künstler ins Land. So ist das Grabmal des Königs Johann Albrecht († 1502) ein äußerst interessantes und frühes Beispiel lombardischer Zierplastik nördlich der Alpen. Unter König Sigismund I., dem Gatten der Bona Sforza, verstärkt der wirtschaftliche und politische Kampf gegen die Deutschen den Einfluß der begünstigten italienischen Architekten und Marmorarbeiter. Der Wawel wird von ihnen prunkhaft im neuen Geschmack ausgebaut und verziert; beim Bau der glänzenden Sigismundskapelle im Dom vereinen die Italiener alle tektonischen, plastischen und namentlich dekorativen Kräfte. Dann erlischt die Baulust für einige Zeit; erst gegen Ende des Jahrhunderts dringt beim Bau der Peters- und Paulskirche nach dem in Rom gefertigten, von il Gesù abhängigen Risse der römische Barockstil in Krakau ein.

Außerordentlich charakteristisch ist neben diesen Werken die Fülle prächtiger, italianistischer Nischengräber, die für das Selbstgefühl und die Prachtliebe ihrer Stifter mindestens so bezeichnend sind, wie für die — oft handwerkliche — Fertigkeit ihrer Schöpfer. Ein Überfluß von Ornamenten und kostbarem Material verdunkelt meist die architektonischen und plastischen Teile.

Im Gegensatz zu den prächtigen Königsgräbern der gotischen Epoche ist hier von bildnerischen Qualitäten wenig die Rede; selbst in dem schönen Grabmal des Bischofs Peter Tomicki im Dom, das Lauterbach mit Recht besonders hervorhebt, erscheint die Liegefigur des toten Schläfers auf der Sarkophagplatte nicht ganz geglückt, wenn man an französische Werke der gleichen Epoche denkt. Nur die relativ kleinen Statuen der Sigismundskapelle, einige kleinere Madonnenreliefs, vielleicht auch die Reliefgrabplatten des Bischofs Jan Konarski († 1525) — von der deutschen Kunst noch stark beeinflußt — und der Anna Jagiello (vom Ende des Jahrhunderts) sind erfreulichere Leistungen. Dafür scheint das Hauptinteresse der Auftraggeber und der Künstler dem Ornament gegolten zu haben, das allenthalben die Formen umspielt und überwuchert. Dieser kunstgewerbliche Zug (ich brauche das Wort »kunstgewerblich« nicht in einseitig tadelndem Sinne wie Dr. Lauterbach) scheint für das Verständnis der Krakauer Renaissance ebenso wichtig, wie für die Kunst in anderen nordischen Ländern; nimmt man nur die Renaissance in Italien zum Prüfstein der Krakauer Denkmäler, wie das Dr. Lauterbach im Vorwort vor-

schlägt, so könnte man leicht zu harten und ungerechten Urteilen kommen; denn wir finden in Italien außer der Certosa und anderen lombardischen Bauten von der Wende des Jahrhunderts kaum schlagende Parallelen. Gerade die »keltisch-germanische« Renaissance mit ihren durch Klima, Schmuckfreudigkeit u. a. entschuldbaren Kompromissen und dem Mißbrauch italienischer Motive schöpft aus derselben Quelle. Solche Barbarismen finden sich auch an Krakauer Bauten: die gotischen Fensterteilungen, die Türornamentik im Untergeschoß des Wawels beweisen das. Der dreigeschossige Arkadenhof mit dem betonten oder doch gleichberechtigten, oberen Stockwerk ist ein beliebtes Requisit bei zahlreichen Fürstensitzen in Deutschland. Die überschlanken Säulen des zweiten Geschosses lassen sich am ehesten mit den Traditionen der heimischen Holzbaukunst aus gotischer Zeit erklären [1]). Dem Florentiner oder Römer des Cinquecento hätte die Lösung nicht genügt; sicher wäre ihm auch die Ornamentik des Hauptwerkes der Italiener in Krakau, der Sigismundskapelle, allzureich und aufdringlich erschienen. Hier äußerst sich der Geist der Besteller und fördert jenen Reichtum der Ornamentik zutage, die in ihren Motiven sehr an den Flötnerstil, an österreichische und schlesische Bauten (Rathaus zu Görlitz u. a.) anklingt, freilich an Kraft und Sorgfalt der Ausführung diesen Werken überlegen bleibt. Die dekorative lombardische Kunst eines Padovano, Berecci und ihrer nordischen Schüler in Krakau kann nicht nur mit dem Maßstab der italienischen Kunst des Cinquecento, an Bramante, Michelangelo, Vignola und Palladio gemessen werden; hier durfte der Verf. einen Hinweis auf die Nachbarländer nicht unterlassen, die ebenfalls von den Lombarden lernten.

Es wäre ja auch ganz unrichtig, wollten wir nur an den im vorliegendem Buche aufgeführten Denkmälern die Renaissance in Krakau studieren; die Hauptwerke eines Hans von Kulmbach, Hans Dürer, Michael Lantz von Kitzingen, hervorragende Holzskulpturen und kunstgewerbliche Arbeiten in Edelmetall usw. wurden von deutschen Meistern unter demselben König Sigismund, teilweise sogar für die Sigismundskapelle auf dem Wawel gefertigt. Trotz aller politischen Kämpfe spannen sich damals noch genug Fäden zwischen der deutschen und der italienisch-polnischen Kunst; namentlich Schlesien, und Nordostdeutschland überhaupt, blieben mit Polen in steter Verbindung, wie das außer schlesischen Bauten und Grabmälern die Tätigkeit ostdeutscher Künstler in Krakau beweist, die Dr. Lauterbach gelegentlich erwähnt. Unter dem Einfluß solcher Wechselbeziehungen scheinen das schöne Schloß

[1]) Eine ähnliche Steinsäule mit einem durch menschliche und tierische Figuren gebildeten, korbartigen Kapitell und Schaftring zeigt der spätgotische Arkadenhof am Hause Tucherstr. 20 in Nürnberg (Abb. in »Nürnberger Motive« Heft 1, Taf. 4).

zu Baranów (Abb. 13) mit seinen Türmen, Blendgiebeln und seinem reizenden Arkadenhofe, oder die imposante Tuchhalle in Krakau (Abb. 29) erst ganz verständlich; der italienische Profanbau hat m. E. mit diesen Werken nichts zu tun, trotzdem Teile der Ornamentik von Italienern ausgeführt sein mögen.

Gewiß genügen die vorhandenen Denkmäler in Krakau nicht, um an ihnen neben der Rezeption der Renaissance durch die einheimische Künstlerschaft, auch eine Entwicklung dieser lokalen, anspruchsloseren Kunstweise nachzuweisen; aber einzelne Beispiele lassen sich finden, die sich an Ort und Stelle bei sorgfältiger Prüfung wohl noch vermehren dürften; denn so vollkommen, wie Dr. Lauterbach annimmt, scheint dem Krakauer Bürger, der noch im fünfzehnten Jahrhundert »nobili par« gewesen war, das Interesse an der Kunst nicht entschwunden zu sein. Darum scheide ich das wuchtige, aber unausgeglichene Portal und den Hof des Dekanatshauses (Abb. 3 u. 16), eine Grabplattenumrahmung an der Barbarakirche (Abb. 28), die Denkmäler des Bischofs Jan Konarski (Abb. 35), des Raphael Osinski (Abb. 42) u. a. schon ihres flachen Reliefs wegen als einheimische Erzeugnisse aus; sicher empfindet man erst dann den vollen Gegensatz zu den formschönen Werken der Hofkünstler, etwa dem Balkon oder dem Ciborium der Marienkirche, dem Tomicki- und Gamratgrab im Dom u. a. Als bescheidenen Beitrag zu einer künftigen Beschreibung der bürgerlichen Denkmäler möchte ich einige tüchtige Epitaphien mit den Profilbrustbildern der Verstorbenen in den Kreuzgängen der Dominikanerkirche nennen.

Weit entfernt, den Inhalt des Lauterbachschen Buches irgendwie zu erschöpfen, sollen diese Zeilen nur Anregungen wiedergeben, die sich mir bei der Lektüre aufdrängten. Die beigegebenen Tafeln werden hoffentlich neue Freunde der malerischen Schönheiten Krakaus werben. Vor allem möchte ich den Wunsch aussprechen, daß alle polnischen Kunstgelehrten dem dankenswerten Beispiele Dr. Lauterbachs folgen und die reichen Kunstschätze ihres Landes mit größerer Bereitwilligkeit als bisher den deutschen Nachbarn zugänglich machen mögen. Das wird auch der polnischen Forschung zugute kommen. Die Kunst spottet ja der politischen Grenzen und schenkt ihre Gunst Freund und Feind in gleicher Weise, wenn sie in wahrer Verehrung ihrer Herrschaft sich beugen.

Max Lossnitzer.

Walter Friedländer: Das Kasino Pius IV. Bd. III der Kunstgeschichtlichen Forschungen, herausgegeben vom Kgl. Preußischen Historischen Institut in Rom. M. W. Hiersemann, Leipzig 1912. X u. 136 S., 40 Taf. u. 36 Textabbildungen.

Die kunsthistorischen Bücher des römischen Instituts entsprechen nach Aufgabe und Qualität ganz der bewährten Tradition dieses jetzt vierundzwanzig Jahre alten Unternehmens. Wie die historischen Veröffentlichungen Urkunden in streng wissenschaftlicher Fassung bieten und dazu die erforderlichen Erläuterungen oder eine Bearbeitung, die sie fruchtbar macht, so bringt auch dieser jüngste Band ein Denkmal zur Kenntnis, das nur infolge seiner äußerst schweren Zugänglichkeit bisher wenig beachtet wurde. Zwar kannten die Besucher der vatikanischen Gärten (aber wie wenige dürfen diese sehen) Pius IV. zierliches, reich geschmücktes Lusthaus, und der Fachgelehrte wußte, daß es von dem geschmackvollen Eklektiker Pirro Ligorio erbaut ist und daß im Innern Barocci, der Urbinate, und Santi di Tito Fresken geschaffen haben; aber erst jetzt, nachdem das Entgegenkommen der päpstlichen Behörden vielerlei Aufnahmen und genaue Studien zuließ, ist die Bedeutung des Kasino als Denkmal der frühesten Barockkunst in Rom entdeckt. Wie eine gute Quellenforschung gibt F.s Buch erst ausführliche Beschreibungen als nötige Ergänzung der klaren Illustrationen, dazu die Geschichte der Anlage; und endlich bespricht er ihre Stellung und Bedeutung in der Geschichte der Architektur und Malerei. Als das Belvedère, das ältere Gartenhaus im vatikanischen Garten, durch Bramantes Erweiterung des päpstlichen Schlosses in dieses einbezogen war und sich die Villa di Papa Giulio vor Porta S. Popolo in unruhigen Zeiten als zu entfernt erwies, begann Paul IV. im Mai 1558 den Bau des neuen Kasino. Sechs Monate nur wurde zunächst an ihm gearbeitet, doch muß der Rohbau schon zum Teil fertig gewesen sein, als Pius IV. genau zwei Jahre später die Vollendung begann. Denn schon im Herbst 1560 konnte Rocco da Montefiascone mit der Verzierung der Fassade durch Stuckreliefs beginnen; im Sommer 1561 gingen die Maler Santi di Tito, Federico Zuccaro, Pierleone Genga, Barocci u. a. ans Werk. Im Herbst des nächsten Jahres war das Gebäude bewohnbar; freilich nicht ganz vollendet, denn im Dekor des oberen Stockwerkes kommen das Zeichen der Sedisvakanz — nach Pius IV. Tode — das Wappens seines Nachfolgers Pius V., ja das Urbans VII (1590) vor. Die späterer Herrscher — wie Urbans VIII., Clemens XI. und Benedikts XIII. — beziehen sich auf Änderungen oder Restaurationen; doch ist der Bau, so wie er heute noch ist, zum mindesten im wesentlichen seiner dekorativen Wirkung das Werk Pius IV.

Das Zentrum der Anlage ist ein ovaler Hof mit ebensolchem Brunnen in der Mitte. Zwei schmale Torbauten mit gewölbten Korridoren an den Schmalseiten vermitteln den Zugang vom Garten her. Dem hochragenden Hauptgebäude an der einen Längsseite entspricht die offene Loggia gegenüber. Wie die Torbauten sind auch sie in der Dekoration als Gegenstücke betont, jene stimmen genau überein, bei diesen ist durch die Gliederung —

das Erdgeschoß hat hüben und drüben einen offenen Säulenzugang mit flankierenden Mauerteilen, die Fläche darüber ist glatt, d. h. ohne Fenster — große Ähnlichkeit trotz der verschiedenen Höhe erreicht. Das Entscheidende für den Eindruck ist neben der Anlage dieses Komplexes die reiche Dekoration mit flachen Stuckreliefs — figürlichen und ornamentalen —, die alle Mauerflächen überzieht. Im ganzen gibt sie klare Teilungen im Sinne der Hochrenaissance; aber in Einzelheiten, wie in den vorkragenden Ecken, die abwechselnd die horizontale und die vertikale Richtung betonen, kündet sich der kommende Barockgeschmack an. Das gilt auch von der ovalen Form des Hofes, der freilich der Grundriß der benachbarten Fassaden nicht entspricht — was in späterer Zeit selbstverständlich gewesen wäre, während der Kapitolsplatz noch nach dem älteren Schema angelegt ist; — doch ist solche Inkonsequenz durch eine Bank mit hoher Lehne, die den Hof umgibt und bis an die offenen Halleneingänge von Loggia und Kasino reicht, geschickt verschleiert. Nur an den Torgebäuden sind die Eckpilaster der Hauptrichtung entsprechend schräg gestellt. — Auch ihre Tonnengewölbe sind ganz mit Stuckreliefs belegt, die Wände wie die des Vestibüls mit Mosaik aus Natursteinchen überzogen, eine anspruchslose Dekoration, die aber bei dem Wechsel von glatten Flächen und Nischen nicht ohne malerische Wirkung ist. In Loggia, Vestibül wie in den Zimmern des Kasino sind an den Decken Malerei und Stuckreliefs zu prächtigem Gesamteindruck vereint. Man mag den künstlerischen Wert von Einzelheiten hier nicht allzu hoch einschätzen; aber die Aufgabe der Anlage und seiner Dekoration, einen heiteren Ort für Erholung und ruhiges Genießen an den warmen Sommertagen des Südens zu schaffen, ist voll erreicht. Störend wirkt heute nur die große Sammlung von Devotionsadressen im ersten Zimmer und das Fehlen der antiken Statuen, die Pius IV. hier aufstellen, Pius V. aber zum größten Teil wieder entfernen ließ. Unter Leo XII. wurden die durch Witterungseinflüsse beschädigten Stuckkaryatiden an der Rückfront der Loggia abgetragen. Für den Wandschmuck außen und innen weist Fr. keinerlei Themata von großer Bedeutung — weder historische Reminiszenzen noch allegorische Beziehungen weiteren Umfanges — wie etwa Raffaels Stanzen sie besitzen — nach. (Doch findet sich neben andern Veduten Roms eine Ansicht des Kasinos in dem von Santi di Tito ausgemalten Treppenhause.) Im ganzen wiegen an den Fassaden antike Darstellungen, im Innern solche der christlichen Heilsgeschichte, vor. Freilich diese sind — bis auf Baroccis hl. Familie und Verkündigung im Deckenspiegel der beiden ersten Zimmer — lauter kleine Bilder, die umgeben sind von Girlanden, Tiergestalten, Amoretten und andern Motiven antiker Wanddekoration. Man wird immer wieder — besonders in den ersten Zimmern — an Raffaels Loggien erinnert; aber weder seine Grotteskenmotive, noch ihre altrömischen Vorbilder sind mehr als in Einzelheiten be-

nutzt. Ein neuer Geschmack kommt deutlich in der Raumverteilung und Proportionierung der Details zum Ausdruck: die klaren Teilungen der flachen Gewölbe werden immer wieder durch eingefügte kleine Felder von anderer Farbe unterbrochen; in einigen Rechtecken ist zum Beispiel durch dunkelgrundige Eckbilder ein Kreuz als Hauptform betont. Als markige Betonungen schieben sich Kartuschen, Eierstabfriese und andere Architekturteile, ja auch figürliche Reliefs zwischen die Fresken. Und jedes Zimmer ist nach einem andern Grundschema dekoriert. Am ärmsten erscheint dies in der sogenannten Kapelle, am reichsten im ersten Zimmer, das von Barocci entworfen und zum Teil gemalt ist.

Die Bedeutung dieses Urbinaten, der viel von Coreggio gelernt, aber ein eigenes Schönheitsideal besessen hat, wird erst seit wenigen Jahrzehnten voll gewürdigt (Schmarsows Forschungen haben das meiste dazu beigetragen). Sein eigenhändiger Anteil hier verrät sich — außer in den zwei bereits erwähnten Bildern der Gewölbespiegel in jenen graziös-majestätischen Tugendgestalten, die in den Ecken je zwei und zwei ein Schild flankieren. Die lockere Malweise, die virtuos-sichere Pinselführung und die zarten, geschmackvollen Farben mit Schillertönen sind typisch für ihn. Aus gleicher Zeit stammen seine Fresken im Museo Etrusco im Vatikan mit ähnlichen allegorischen Figuren und Szenen aus dem Alten Testament. Daneben verdienen die kleinen Landschaften, bei denen die Staffage nur Nebensache blieb, als frühe Darstellungen dieser Art besondere Erwähnung. — Sehr ähnlich dem ersten ist das zweite, etwas kleinere Zimmer in der Deckeneinteilung; im Treppenhaus und dem sogenannten Santi di Tito-Raum im oberen Stockwerk erscheint sie schwerfälliger und weniger amüsant, der plastische Schmuck dient hier lediglich als Umrahmung, ist aber derber und teilt deshalb die Fresken stärker voneinander; doch ist der Gesamteindruck nicht ruhiger — nicht weniger barock — als in den unteren Räumen. Es ist gewiß kein Zufall, daß hier die antiken Motive zurücktreten gegen Engelköpfchen, Heilige und allegorische Gestalten; die Verwendung der eigentlichen Grotesken bleibt auf die rahmenden und teilenden Streifen beschränkt. Auf jeden Fall aber waren die Künstler, die das Kasino im oberen Stockwerk vollendet haben, Barocci nicht ebenbürtig; und nicht nur, weil dessen Fresken der Villa Pia einen gewaltigen Aufschwung seinen älteren Bildern gegenüber bedeuten. Verschiedene Studien seiner Hand sind neben den Deckenentwürfen zum ersten Zimmer (in den Uffizien) auf uns gekommen: zwei für die sogenannten Tugendgestalten und drei zur hl. Familie, die wahrscheinlich noch nicht vollendet war, als er erkrankt die ewige Stadt verließ. Reicher hat er auf dem zweiten Entwurf den Hintergrund der hl. Familie gezeichnet, als er im Fresko ausgeführt ist. Aber die Anordnung der Figuren ist hier wie auch in der Verkündigung von erstaunlicher Kühnheit: starke Dia-

gonalen durchschneiden die Fläche, und die Lichtverteilung schafft auf virtuose Art den Ausgleich. — Dann ging Barocci nach Mittel- und Oberitalien, um seine neu gewonnene Manneskraft in Schöpfungen wie der Kreuzabnahme von Perugia, dann der Madonna del Popolo für Arezzo und seinen späten Arbeiten für Genua und Loreto zu erweisen.

Das Kasino ist als Denkmal seines Könnens aus seiner älteren römischen Epoche von Bedeutung, aber ebensosehr als architektonische Leistung aus der Mitte des Cinquecento. Zu ausschließlich hat man bisher die großartigen Schöpfungen eines Sangallo, della Porta und Vignola beachtet, die ernste Wirkungen durch glatte Mauerflächen und die ökonomische Berechnung der Schattenwirkung durch streng gebildete Pilaster, Säulen und schwere Profile wie durch lastende Rustikateile erstrebten. Aber neben Bramantes und Michelangelos Bauten in diesem Stil forderte im damaligen Rom auch Raffaels Palazzo dell' Aquila zur Nachahmung auf. Das Prinzip, eine Fassade mit Stuckreliefs ganz zu überspinnen, wie es auch die römische Kaiserzeit getan hat, kehrt im Palazzo Spada wieder; und in diesen Zusammenhang wird durch Fr. das Kasino Pius IV. eingereiht. Bei den Palästen ist freilich die Rustika des Erdgeschosses in einen energischen Gegensatz zu den Reliefs am oberen Fassadenteil gebracht und dadurch die einheitliche Wirkung gefährdet. Am Gartenhaus durfte, ja mußte der Architekt auf solchen Kontrast verzichten, da es galt, ein heiteres Lusthaus, eine zierliche Architektur zu schaffen. — Ähnliches gilt für die Gestaltung der Interieurs, die einerseits mit dem Dekor der Villa di Papa Giulio zu vergleichen sind, und daneben ein wichtiges Mittelglied zwischen den Sälen Pauls III. († 1549) in der Engelsburg und der 1573 vollendeten Sala Regia im Vatikan bedeuten.

Die Borgiagemächer sind bis vor wenigen Jahrzehnten Magazine der päpstlichen Bibliothek gewesen. Dann aber, als ihre Bedeutung für die Dekorationsweise der Renaissance erkannt war, brachte man jene Bücherbestände in andern Räumen unter, stellte die Zimmer Alexanders VI. in geschickter Weise her und machte sie dem Publikum zugänglich. Vielleicht wäre es möglich, daß dem Kasino, das heute wie ein verwunschenes Dornröschenschloß in den päpstlichen Gärten liegt, ein ähnliches Glück zuteil wird, oder daß wenigstens ernsthafte Forscher leichter Zugang zu ihm erhalten als bisher. Es würde die Bedeutung von Fr.s wertvoller Publikation noch sehr erhöhen, wenn sie der Anlaß zu solcher Neuerung würde.

F. Schottmüller.

Karl Lohmeyer. Saarbrücken. In: Mitteilungen des rheinischen Vereins für Denkmalspflege und Heimatschutz. Jahrg. 6, Heft 1, 1912. 67 S. 4 Taf. und 55 Abb.

Lohmeyer, der durch sein treffliches Buch über J. Fr. Stengel und dessen Haupttätigkeit in Saarbrücken das Interesse der Wissenschaft auf diese Gegend gelenkt hat, unternimmt es, in dem vorliegenden Bändchen eine kurz gefaßte, aber möglichst vollständige Aufzählung und Darstellung der Kunstwerke dieser Stadt zu bieten. Aus der romanischen Epoche ist außer einem auch ikonographisch sehr interessanten Grabstein des Kanonikus Theoderich, datiert 1222, so gut wie nichts erhalten. Der Hauptbau der Gotik ist die Arnualer Stiftskirche, deren Baugeschichte der Verf. dahin berichtigt, daß er den Bau des Chors und Querschiffs von 1270 ab beginnen läßt, dessen Langhaus er aber um 1313 und den Turm noch später ansetzt. Unter den Hochgräbern der Saarbrücker Grafen aus dem Hause Nassau würdigt er eingehender das des Grafen Johann III. († 1472) und dessen beider Gemahlinnen und stellt die sehr interessanten Beziehungen zu den burgundischen Grabdenkmälern her. Als zweiter gotischer Bau erscheint die Kapelle des Deutschherrenhauses, die um 1268 vollendet sein muß. Zum Bau der Schloßkirche bringt der Verf. neue Archivalien bei, nach denen die Kirche 1476 unter einem niclas steynmetz als buwemeister erbaut, in der Zeit 1609—1615 — merkwürdigerweise in dieser Zeit — in gotischem Stile umgebaut worden ist. Von gotischen Bürgerhäusern ist nur wenig erhalten. Wichtig ist die Entzifferung Lohmeyers einer Signatur C. S. als Christoph Strohmeyer auf einem der Reste eines stattlichen, um 1519 angelegten Kreuzwegs. Unter den Renaissancebauten nimmt der Schloßbau den ersten Rang ein. Nach kleineren Um- und Ausbauten setzt 1602 unter Graf Ludwig eine Bauperiode ein, die zu einem Neubau des Schlosses führte. Nach seither unbenutzten Akten stellt der Verf. fest, daß Heinrich Kempter der leitende Baumeister des umfangreichen und prachtvoll ausgestatteten Schlosses gewesen ist. Aus diesen Akten geht ferner hervor, daß ein mahler Hans einen einst vielbewunderten Tugendsaal nach den Anleitungen des Dr. Kordauer ausgemalt hat. 1617 war der Bau beendigt, der die ungeheure Summe von 93090 Gulden gekostet hatte. Heinrich Kempter verfertigte außerdem in St. Johann einen nun verschwundenen Brunnen. Die Adelshöfe und Grabdenkmäler der Renaissancezeit werden daran anschließend eingehend gewürdigt. Dankenswert ist der Fund des Verf. von Jan Robyns Künstlerzeichen RV, das bei weiteren Forschungen zu wertvollem Anhalt dienen kann. Nach den furchtbaren Zerstörungskriegen setzt erst unter der Regierung der Witwe des Grafen Gustav Adolf, Eleonore Klara von Hohenlohe, eine neue Bauperiode ein, sie berief den französischen Architekten J. C. Motte dit la Bonté zur Instandsetzung des zerstörten Schlosses, der auch die Pläne für das von 1709 ab erbaute Schloß Halberg lieferte. In diese Zeit fällt die Tätigkeit eines bedeutenderen Bildhauers Pierard de Corailles aus Wilhelmsbronn. Er verfertigte 1700 das Denkmal des Grafen Gustav Adolf

und dessen Gemahlin Eleonora, Klara von Hohenlohe; das seines Herrn des Grafen Ludwig Kraft († 1713) und dessen Gemahlin, zwei prächtige Barockgrabmäler. Auch das Grabmal des Reichsfreiherrn Henning von Strahlenheim († 1731) möchte der Verf. für Coraille in Anspruch nehmen. Die Glanzzeit Saarbrückens fällt unter die Regierung Wilhelm Heinrichs (von 1735 ab), der in der Wahl Joachim Friedrich Stengels als leitenden Baumeisters für seine großzügigen Ideen äußerst glücklich verfuhr. Der Verf. resümiert in diesem Teile aus seinen Spezialuntersuchungen, die an diesem Orte schon besprochen sind.

Von den neuklassizistischen Bauten, die unter Wilhelm Heinrichs Nachfolger, dem Fürsten Ludwig, entstanden sind, ist weder das Lustschloß Ludwigsberg mit seinen sentimentalen englisch-chinesischen Gartenanlagen, die Friedrich Koellner schuf, noch das Schauspielhaus, das Stengels Sohn, Balthasar Wilhelm Stengel, erbaute, erhalten. Von Bildhauern arbeiteten Heinrich Heideloff und der berühmte Pfälzer Konrad Linck in Saarbrücken. Unter den Malern sind Kaspar Pitz und namentlich Johann Friedrich Dryander zu nennen.

Nach den Revolutionskriegen beginnt erst um 1815 wieder ein Aufleben der Künste in Saarbrücken. Der Baumeister Joh. Adam Knipper baute den in Ruinen liegenden rechten Flügel des Fürstenschlosses und ein Haus für einen Handelsherrn und Beigeordneten Koehl in einem interessanten Gemisch von überlieferten Barockformen und Biedermeierrichtungen. Mit dem klassizistischen Bau der Friedhofshalle des St. Johanner Gottesackers nach Entwürfen des Schinkelschülers Hild und des Kreisbaumeisters G. Bentzel 1843—1846 schließt der Verf. seine dankenswerten Untersuchungen. *Habicht.*

G. Leidinger. Verzeichnis der wichtigsten Miniaturen-Handschriften der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek München. München 1912. Riehn und Tietze. — **G. Leidinger.** Miniaturen aus Handschriften der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München. Heft 1. Das sog. Evangeliarium Kaiser Ottos III. Ebda. 52 Tafeln und Text.

Die erste der beiden Veröffentlichungen gibt ein Register der hauptsächlichsten Miniaturenhandschriften in den reichen Beständen der Münchener Bibliothek, nach Ländern und innerhalb derselben zeitlich geordnet, jede Nummer begleitet von kurzen Notizen über Provenienz, Schule und Inhalt. Es ist zweifellos, daß das Heftchen als willkommener Führer viel Zeit und Suchen ersparen wird. Für weitere Auflagen blieben daher wenig Wünsche übrig, zunächst, die Disposition nicht rein geographisch zu

geben. Das karolingische Gallien mit seiner fränkischen Bewohnerschaft ist doch viel mehr deutsch als französisch, und zwischen den unter Frankreich aufgeführten karolingischen und den ihnen folgenden französischen Handschriften ist innerlich kein Zusammenhang. Es würde sich vielleicht in Zukunft empfehlen, die karolingischen Hss. abzuscheiden und voranzustellen, wozu der Internationalismus des Zeitalters durchaus das Recht gibt. Erschwert wird die Übersicht in dem Heft auch durch das Fehlen der Cimelien-Nummern, zumal man sich in der Kunstgeschichte gewöhnt hat, mit ihnen zu zitieren. Die Charakteristik der einzelnen Handschrift ist stets klar und knapp, wenn auch infolgedessen manchmal etwas apodiktisch; wenn die Vögeschule durchweg als Reichenauer Schule bezeichnet ist, so dürfen mindestens die Anführungszeichen nicht fehlen.

Die andere Publikation desselben Verfassers ist eine vollständige Veröffentlichung der Miniaturen in Cim. 58, angeregt durch die Publikationen der Bibliothèque nationale. Im Vergleich zu ihnen etwas teurer, hat die vorliegende Ausgabe den Vorzug originalgroßer Publikation. Die Reproduktionen sind so gut, als sich das mit der Autotypie irgend erreichen läßt; allerdings gestattet das Verfahren manche Subtilität nicht, was bei der sehr feinfühligen ottonischen Malerei die künstlerische Wirkung etwas beeinträchtigt. Mir ist besonders Taf. 20 (Fol. 32v) als verhältnismäßig flau aufgefallen. Der Begleittext gibt in übersichtlicher Anordnung zunächst eine Geschichte der Erforschung der Handschrift als allgemeine Literaturübersicht, sodann spezielle Nachweise für jedes Blatt. Er zeichnet sich durch erfreuliche Sachlichkeit und Knappheit aus; eine Charakteristik des künstlerischen Wertes der Hs., die namentlich für den Laien erwünscht gewesen wäre, ist wohl absichtlich unterblieben, trotzdem sie auch für die in der Einleitung hauptsächlich berührte Frage nach der Person des Kaisers auf dem Widmungsblatt wichtig gewesen wäre. Denn dieses Widmungsblatt ist sicher von der Hand desselben Malers, der die letzten Blätter von Fol. 244 ab ausgemalt hat und sich durch seine buntstreifigen Hintergründe charakterisiert. Der Hauptteil der Handschrift könnte also sehr wohl früher sein, als das Kaiser-Porträt. Es ist zu erwarten, daß solche und noch wichtigere Fragen durch diese Publikation auf eine breitere Basis der Erörterung gestellt werden, und daß sie und die anderen in Aussicht genommenen Publikationen aus derselben Bibliothek für weitere Studien über Buchmalerei Anregung und Unterlage sein werden. *Ernst Cohn-Wiener.*

Paul Buberl, Die romanischen Wandmalereien im Kloster Nonnberg in Salzburg. Wien, Verlag von Anton Schroll

& Co. 1910. (Sonderausgabe aus dem Kunstgeschichtlichen Jahrbuch der K. K. Zentralkommission für Kunst- und historische Denkmale.)

Über die wichtigen Wandmalereien im Westbau des Klosters Nonnberg, die Gustav Heider (im Jahrbuch der K. K. Zentralkommission II, 1857, S. 18) zuerst in die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts datiert hatte, während A. Huber (in den Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde XI, 1871, S. 60) sie in das 8. oder 9. Jahrhundert verlegt hatte, hat Dr. Paul Buberl in der oben genannten Veröffentlichung eine umfängliche und abschließende Untersuchung vorgelegt, die in vieler Hinsicht als mustergültig und vorbildlich für die Publikation von Wandmalereien des Mittelalters bezeichnet werden kann. Die großen Darstellungen von Heiligen in steifer und feierlicher Frontstellung sind jedem Besucher der merkwürdigen Nonnbergkirche bekannt. Der kunstgeschichtliche Wert dieser Bilder wird dadurch erhöht, daß sie weder in den nachmittelalterlichen Jahrhunderten eine Übermalung noch im letzten Jahrhundert eine Restauration haben erleiden müssen — ein Glück, dessen sich nur wenige nordische Denkmäler rühmen können. Große, ausgezeichnete Lichtdrucktafeln, die jetzt auch in dem 7. Bande der österreichischen Kunsttopographie, der ausschließlich die Denkmäler des adligen Benediktinerfrauenstifts Nonnberg behandelt, Aufnahme gefunden haben, erläutern die Darstellung. Sehr wertvoll sind hier vor allem die Details und die großen Aufnahmen der Köpfe.

Buberl verlegt diese Wandmalereien in die Zeit um 1145 und in die Regierungszeit des Salzburger Erzbischofs Conrad I. (gest. 1147), der die umfangreichste Bautätigkeit in Salzburg entfaltet hat. Die hier angezogene, von Esterl in seiner Chronik von Nonnberg überlieferte Nachricht über die Weihe von drei Altären in der Klosterkirche im Jahre 1140 bezieht sich allerdings, wie P. Joseph Strasser in den Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens Bd. XXXII, 1911, S. 158, berichtigt hat, auf 1151. Es wird hier eine umfassende Restauration in Altarweihetafeln erwähnt. Wenn man auch die Entstehung der Wandmalereien um einige Jahre später ansetzen wird, so bleibt sie doch für uns die höchste monumentale Leistung dieser Salzburger Malerei um die Mitte des 12. Jahrhunderts. Auch der Vergleich mit den bekannten großen Salzburger Prachthandschriften, über die Buberl schon vor dem Erscheinen von Swarzenskis ausgezeichnetem Tafelband in einem Aufsatz im Kunstgeschichtlichen Jahrbuch der Zentralkommission 1907 geschrieben hat, bestätigt nur diese Ansetzung. Buberl weist auf die Admonter Riesenbibel und das bekannte Antiphonar von St. Peter in Salzburg hin, das nach dem Schriftcharakter (nach Chrousts Annahme) schon unter dem Abt Balderich (etwa 1125—1147) entstanden ist. Wenn man die große Tafel in Chrousts Monumenta palaeographica I, Serie I, mit der Darstellung des hl. Petrus zwischen den Heiligen

Rupertus und Amandus mit jenen Nonnberger Bischofsfiguren vergleicht, so wird man in der Tat die Schulzusammenhänge sofort erkennen. Man könnte auch an die Köpfe in dem Passauer Evangelienbuch (München Clm 16 003) und in dem Perikopenbuch von St. Ehrentrud (München Clm 15 903) oder in dem Passauer Perikopenbuch (München Clm 16 002) erinnern (vgl. die Tafeln 64 und 90 bei Swarzenski, Salzburger Buchmalerei).

Die Bestimmung des Raumes, in dem sich die Wandmalereien befinden, der von Buberl noch als Turm bezeichnet wird, ist von dem gelehrten Herausgeber der Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens (XXXII, 1911, S. 158), dem P. Joseph Strasser, richtiggestellt worden: es handelt sich um den Westabschluß, den alten Nonnenchor, der für das Chorgebet der Nonnen diente. Der Raum verlor seine Bedeutung, als der jetzt noch bestehende Nonnenchor über dem alten auf schweren Gewölben und Untermauerungen in den Jahren 1416—1418 aufgeführt ward — eine Folge der Reform vom Anfang des 15. Jahrhunderts, die die Aufgabe des Chores zur ebenen Erde und angesichts der Laienbesucher verlangte.

Von besonderer Bedeutung sind dann noch die Äußerungen über die Herkunft des Stiles dieser Salzburger Malerei. Was den Bischofsfiguren ihren besonderen Charakter gibt, ist die auffällige Verwandtschaft mit byzantinischen Werken. Die allgemeine Übereinstimmung mit den großen Einzelfiguren in Daphni und Hosios Lucas leuchtet sofort ein. Für den starken Einschuß byzantinischer Formanschauung im 12. Jahrhundert, v o r jener dann am Ende des Jahrhunderts einsetzenden byzantinischen Renaissance in Deutschland, gibt die Salzburger Schule wohl die wichtigste Vermittlung ab. Die Beziehung dieser Schule zur älteren Regensburger Malerei und zu den sonstigen süddeutschen Zentren im einzelnen zu schildern, wird die Aufgabe jenes von uns so schmerzlich vermißten Textbandes zu Swarzenskis Tafelwerk sein. Auf welchem Wege gerade in Salzburg diese byzantinische Kunst eingedrungen ist, scheint ziemlich klar zu sein. Salzburg hat in der Mitte des 12. Jahrhunderts mit Venedig und Aquileja in engen Beziehungen gestanden, dorthin werden fähige Landeskinder in die Lehre geschickt (über diese Beziehungen vgl. Strasser a. a. O., S. 161, Anm. 3). Venedig und Aquileja waren die großen Sammellinsen für die Kunst des Südostens. Hierzu wären die Bemerkungen von Josef Strzygowski in der Besprechung der Buberlschen Arbeit in der Byzantinischen Zeitschrift XIX, S. 661, zu erwähnen. Es ist interessant, zu verfolgen, wie anders die byzantinischen Einflüsse in der gleichen Zeit, durch andere künstlerische Zwischenstationen vermittelt, sich in dem südlichen und mittleren Frankreich zeigen. Im Chor von Saint-Romain-le-Puy befinden sich beispielsweise Figuren von Bischöfen in Frontstellung, die man mit jenen in Salzburg vergleichen könnte (Déchelette et Brassart, Les peintures murales

du moyenâge et de la renaissance en Forez, Montbrison 1900, p. 23), aber von wesentlich anderer Art.

Wie die Kunst der österreichischen Alpenländer, zumal Südtirols, viele Beziehungen zu dieser byzantinischen Kunst aufweist, deutet Buberl am Schlusse seiner Abhandlung an. Es wäre dringend zu wünschen, daß dieser junge Gelehrte, der das vortreffliche historische und archäologische Rüstzeug der Dvořákschule mitbringt, seine Studien auf diesem Gebiete weiterführte und zum Abschluß brächte. *Paul Clemen.*

August L. Mayer, Die Sevillaner Malerschule. Beiträge zu ihrer Geschichte. Mit 70 Abb. Leipzig 1911. Verlag von Klinkhardt und Biermann. (XII, 226 S.; 60 Taf.)

Der Verf. leitet seine Arbeit mit einer kurzen Betrachtung über die Organisation und die Praktiken der Sevillaner Malerzunft ein, zählt im Anschluß daran die in Quellen genannten Meister des 15. Jahrh. auf, von denen uns Werke nicht erhalten sind, und geht dann des näheren auf die Bilder ein, die an den Anfang der Entwicklung der Malerei in Sevilla zu gehören scheinen. Als eigentlicher Begründer dieser Schule wird darauf Juan Sanchez de Castro eingehender besprochen, Juan Nuñez ihm als Schüler beigesellt und dann die Bedeutung des Alexo Fernández Alemán, des ersten ausgesprochenen Renaissancekünstlers, hervorgehoben. Schließlich finden in diesem Kapitel noch einige Daten über die Künstlerfamilien Mayorga und Guadalupe Berücksichtigung.

Der folgende Abschnitt ist den »Romanisten« des 16. Jahrh. gewidmet, wobei den mehr oder weniger unter italienischem Einfluß stehenden eingewanderten Niederländern (Ferdinand Sturm, Franz Frutet, Peter Kempeneer u. a.) eine einheimische, von ähnlichen Tendenzen beherrschte Gruppe gegenübergestellt wird, als deren Vertreter wir Luis de Vargas, Villegas Marmolejo, Vasco Pereyra, Alonso Vásquez und vor allen Francisco Pacheco anzusehen haben. Als Künstler von nationaler Bedeutung, der die Malerei vor der drohenden Erstarrung rettet und ihr neue, vielversprechende Wege wies, wird sodann Juan de Ruelas gebührend gewürdigt und auch seinem Schüler Pablo Legote eine große Bedeutung beigemessen. Das nächste Kapitel beschäftigt sich mit dem älteren Herrera und seinem Kreis, der den Übergang zum großen Stil des 17. Jahrhunderts vermittelt; weiterhin wird uns dann dieser selbst in den drei Koryphäen vorgeführt, die er gezeitigt hat: Zurbaran, Velázquez und Murillo. Die Behandlung der beiden großen »Klassiker« der spanischen Malerei ist, wie wohl nicht anders zu erwarten stand, einigermaßen summarisch ausgefallen; jedem von ihnen sind nur 7 Seiten

gewidmet, auf denen gerade das Notwendigste gesagt werden konnte, was zu ihrem Verständnis innerhalb der ganzen Schulentwicklung nötig war. Man wird aber dem Verf. zustimmen, daß er sich hier eine weitgehende Reserve auferlegten mußte; anderenfalls wären diese Kapitel zu vollständigen Monographien ausgewachsen und damit der Charakter des Buches wesentlich von ihnen bestimmt worden. Um so dankbarer wird man die Ausführlichkeit begrüßen, mit der Valdés Leal, der wenig bekannte und als Gegensatz zu Murillo besonders interessierende letzte hervorragende Vertreter der Sevillaner Schule bearbeitet ist. Im Anhang folgt noch eine Reihe von Dokumenten mit wichtigen Daten über einige der besprochenen Künstler.

Das Bild, das in diesem Buche von der wichtigsten Malerschule Spaniens entworfen wird, weicht in seinen großen Zügen kaum wesentlich ab von demjenigen, das wir aus den Angaben des alten Bermúdez, aus den Forschungen von José Gestoso y Pérez und aus dem einleitenden Kapitel in Justis Velázquez bisher gewinnen konnten; im einzelnen wird man aber viele neue Resultate feststellen können, die sowohl der sorgfältigen Verwertung der neueren Spezialliteratur wie auch den eigenen eindringenden Untersuchungen des Verfassers zu danken sind. Dabei ist es nicht ohne einige kühne Attributionen abgegangen, die, wenn die Zahl der Kunsthistoriker auf diesem Gebiete erst gestiegen sein wird, zu lebhaften Diskussionen Anlaß geben dürften.

Die schwache Seite dieser Publikation liegt in dem beigegebenen Bildmaterial, das gerade bei einem so wenig geläufigen Thema gar nicht reichlich und vorzüglich genug hätte geboten werden können. Ist es an sich schon beklagenswert, daß die Erlangung von Photographien nach Kunstwerken in Spanien mit besonderen Schwierigkeiten verknüpft ist, so hätte wenigstens das leider recht Wenige, das der Verf. an Vorlagen beizubringen in der Lage war, eine in jeder Hinsicht tadellose Reproduktion verdient. Der Verlag hat sich aber seine Aufgabe etwas zu leicht und zu billig gemacht, indem er eine große Zahl von Klischees, so wie sie früher in einzelnen Aufsätzen in den Monatsheften für Kunstwissenschaft erschienen waren, wieder zum Abdruck brachte; daß diese, nachdem sie durch die ganze Auflage der Zeitschrift gegangen waren, abgesehen von dem oft lächerlich kleinen Format, an Schärfe und Deutlichkeit zu wünschen übrig lassen, dürfte danach nicht wundernehmen. Der König von Spanien, dem die Arbeit gewidmet ist, wird jedenfalls von der illustrativen Leistung nicht übermäßig entzückt gewesen sein.

Ernst Kühnel.

Siegfried Weber. Die Begründer der Piemonteser Malerschule im XV. und zu Beginn des XVI. Jahrhunderts. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes. Heft 91.) Straßburg, J. H. Ed. Heitz 1911. 124 S. mit XI Taf.

In dem kurzen Vorwort hebt Verf. mit Recht hervor, daß die Malerschule Piemonts, von guten lokalgeschichtlichen Arbeiten abgesehen, keine Behandlung gefunden habe. Für das mangelnde Interesse, dem diese kleine Künstlergruppe im allgemeinen begegnet ist, spricht kein Umstand deutlicher, als daß sie in Crowe und Cavalcaselles Werk fehlt: ein Umstand, der zweifellos die folgende, sonst so überaus tätige Forschung abgehalten hat, sich mit ihr zu beschäftigen. Denn Künstler behandeln, die in dem grundlegenden Buch über italienische Malerei fehlen, heißt all die mühseligen Vorarbeiten selbst tun, die jene Autoren in der Mehrzahl der Fälle erschöpfend geleistet haben.

Freilich nicht nur die Scheu vor der großen Mühe solcher Vorarbeiten allein erklärt die Zurückhaltung der Forscher; es kommt hinzu, daß die abseits von der großen Heerstraße, auf der alle Italienbesucher daherziehen, gelegene Provinz durch ihre Monumente weniger lockt: denn die Kunst Piemonts ist auch im besten Fall stets Provinzkunst geblieben.

Doch bevor ich mich hier auf einen vom Verf. abweichenden Standpunkt stelle, wird ein kurzes Referat über den Inhalt seines Buches am Platz sein. Die künstlerischen Bestrebungen haben hier erst spät eingesetzt; die ältesten Zeugnisse sind meist handwerksmäßige Fresken von steifen Formen. In Vercelli, wo eine Malerschule schon in früher Zeit existiert hat, ist durch den daselbst 1377 nachweisbaren Barnaba da Modena und durch andere, toskanische und lombardische Meister künstlerisches Leben erwacht; als eigentlicher Begründer der Malerschule von Vercelli hat aber Boniforte Oldoni d. Ält. (geb. 1412 in Mailand) zu gelten. Von namhaften Wandmalereien Piemonts werden die mehrfach behandelten Fresken im Castello di Manta, ferner Reste im Palazzo d'Acaja zu Pinerolo und die Arbeiten des vielfach in Ligurien tätigen Giovanni Canavesio namhaft gemacht, dessen 1482—1499 datierte Werke vom Verf. sorgfältig besprochen werden. Ihm wird die Rolle eines Bahnbrechers in seiner Heimat zuerkannt, weil er stärkeren Realismus anhing und damit größeren Meistern am Anfang des 16. Jahrhunderts die Wege ebnete.

Als »erster, wirklich bedeutender Künstler Piemonts« wird dann Gian Martino Spanzotti behandelt, dessen Schaffen in neuerer Zeit Beachtung gefunden hat, weil er als Sodomas Lehrer ein allgemeines Interesse beansprucht (Daten 1481—1524). Auf Grund eines 1899 für die Pinakothek in Turin erworbenen signierten Bilder ist es möglich gewesen, ihm andere Arbeiten zuzuweisen; Verf. bereichert die Liste um eine Anbetung des

Kindes in Trino-Vercellese bei Casale. Gleichzeitig mit Spanzotti wirkt in Vercelli Eusebio Ferrari, dessen einzig beglaubigtes Werk vor fast zwanzig Jahren von Franz Rieffel zuerst in dieser Zeitschrift bekannt gemacht wurde (Repert. XIV, S. 278). Verf. weist diesem Künstler neue Arbeiten im Privatbesitz in Casale-Monferrato und in Chieri bei Turin zu. Dokumentarisch ist er von 1508—1526 nachweisbar.

Nun folgt derjenige Maler, den Verf. als »bedeutendsten und ersten Künstler der Piemonteser Schule« ansieht, Macrino d'Alba (gest. 1528). Seine Werke zeigen so auffallende Anklänge an Luca Signorellis Stil, daß man ein direktes Schulverhältnis anzunehmen genötigt ist: Verf. ist der Ansicht, daß Macrino in Rom bei dem Meister von Cortona gelernt habe, einmal wegen der römischen Reminiszenzen auf den Hintergründen seiner Bilder, dann weil sich noch heutigen Tages ein Bild von ihm in Rom befindet, nämlich in der kapitolinischen Galerie. Ein Aufenthalt in Rom würde auch die deutlichen Spuren eines Einflusses, speziell durch die Kunst des Pinturicchio, ungezwungen erklären. Macrinos frühestes datiertes Bild ist ein Altarwerk in der Certosa bei Pavia von 1496, dem mehrere datierte Arbeiten folgen. Mit 1501, aus welchem Jahr ein großes Bild im Rathaus in Alba stammt, läßt Verf. die erste Periode seines Schaffens zu Ende gehen; die zweite, durch künstlerisch freiere Gestaltung ausgezeichnet, repräsentieren wiederum mehrere Altarwerke; als seine reifste (und daher späteste) Arbeit sieht Verf. das Triptychon im Städelschen Museum an. Anhangsweise wird eine Reihe von Bildern, die unter dem Einfluß dieses Hauptmeisters entstanden sind, besprochen.

Von Eusebio Ferrari nimmt Defendente Ferrari, wahrscheinlich aus Chivasso, seinen Ausgangspunkt. Sein frühestes datiertes Bild (von 1511) bewahrt das Kaiser Friedrich-Museum in Berlin. Eine Reihe von großen Altarwerken zeigen seinen — unschwer erkennbaren — Stil; zumeist haben sie, am ursprünglichen Ort erhalten, ihre überaus prächtigen geschnitzten Rahmen bewahrt. Das letzte datierte Werk in der Pfarrkirche von Avigliana trägt das Datum 1535. In den späteren Werken machen sich Anklänge an die venezianischen Meister des Bellini-Kreises bemerkbar.

An Macrino und Defendente schließt sich Jacobino Longo aus Pinerolo (datierte Werke 1517—1542) an. Eine weitere Künstlerpersönlichkeit dieser Epoche ist der Io. Peroxinus signierende Maler (tätig um 1520).

Die Schule von Vercelli endigt, bevor sie in der Hochrenaissance in Gaudenzio Ferrrari ihre größte Begabung ins Feld stellt, innerhalb der Frührenaissance mit Girolamo Giovenone (nachweisbar seit 1513, gest. 1557). Auch er gehört durch die Vertretung, die er in der Piemonteser Zentralgalerie in Turin gefunden hat, zu den allgemeiner bekannten Meistern dieser Schule; die Hauptzahl seiner Werke aber muß man in dem Wohnort des Künstlers, Vercelli, aufsuchen.

Mit diesem Meister schließt Verf. seine Betrachtungen, die er in einem kurzen Nachwort zusammenfaßt, ab.

Man muß dieses Buch als eine Bereicherung der Literatur über italienische Malerei in der Renaissancezeit ansehen, als es, wie gesagt, die erste zusammenfassende Behandlung der Piemonteser Schule ist[1]). Man darf dem Verf. auch gern nachrühmen, daß er sich sowohl den Inhalt der Lokalliteratur zu eigen gemacht, als die Mühe nicht gescheut hat, in den kleinen Ortschaften nach den Werken der Meister, die er bespricht, zu suchen. So erweitert er, wie angedeutet, wiederholt die Zahl der bekannten Arbeiten, gruppiert, scheidet Meister- und Schülerhand. Ihm hier im einzelnen nachzugehen verbietet dem Referenten mangelnde Autopsie der meisten besprochenen Bilder; die dankenswerten Abbildungen reichen nicht immer aus, um darauf kritische Bemerkungen zu begründen.

So sollen sich ein paar kurze Ausstellungen nach anderer Richtung bewegen. Verf. verfällt in den bekannten Fehler aller, die ein Neuland zu erobern gedenken; er überschätzt das von ihm mit so viel Mühe Gewonnene. Auf keinen dieser Piemonteser Meister sollte man das Beiwort genial anwenden; und die Behauptung, daß Macrino die Schule »auf die gleiche Höhe, wie die Malerei im übrigen Italien gebracht« habe, ist wirklich nicht aufrecht zu erhalten. Denn gerade das, was eine Schule vom allgemeineren Standpunkt aus bedeutsam macht, fehlt hier völlig: die Einwirkung nach außen. Sie nimmt zwar eine (wenn auch recht bescheidene) »selbständige Stellung neben den anderen Malerschulen Italiens« ein, sie hat ein gewisses Lokalkolorit; aber wenn man sie ganz auslöschte, würde auch nur ein Zug in dem Bild der Gesamtentwicklung der italienischen Kunst fehlen? Deshalb, in dieser ganz richtigen Erkenntnis von der historischen Bedeutungslosigkeit der Schule haben die großen Historiographen der italienischen Malerei es gewagt, sie einfach bei Seite zu lassen. Man denke nur, was zu der Zeit, als Macrino, Defendente, Giovenone noch im ruhigen Stil einer vergangenen Epoche schufen, anderwärts für eine große Kunst schon fast im Erlöschen war! Und dann: darf der ein Meister genannt werden, der wie Macrino nicht nur von drei oder vier Schulen beeinflußt worden ist (»dem Stil seiner Bilder nach zu urteilen, scheint er nur wenig von der mailändischen, hauptsächlich jedoch von der Florentiner, der venezianischen sowie vor allem von der umbrischen Schule beeinflußt zu sein«), sondern sein ganzes Leben hindurch die Spuren seiner künstlerischen Herkunft in einem eigenen, neuen Stil nicht zu verwischen vermochte?

---

[1]) Wenn ich hier auf ein neuerdings in »L'Arte« (fasc. III von 1912, S. 222) erschienene, im wesentlichen ungünstige Besprechung des Weber'schen Buches verweise, so geschicht es namentlich, um mein Bedauern über ihren chauvinistischen Schluß auszudrücken.

Und nun noch ein paar Einzelheiten. Wissenschaftlich am wenigsten gefallen will mir der Abschnitt, der Macrino behandelt. Während nämlich Verf. sehr sorgfältig alles aufgesucht hat, was in Piemont selbst zu finden ist, auch den kleinen Besitz deutscher Galerien wohl kennt, übergeht er ganz, was in weitere Ferne entrückt ist, nämlich nach Amerika, trotzdem er in der ihm bekannten Liste von Berenson (North Italian painters S. 252) den Hinweis darauf fand. Nun kann man gewiß nicht verlangen, daß der Verfasser einer Monographie eine Reise nach Amerika unternimmt; da aber hier der besondere Fall eintritt, daß das früheste und das späteste datierte Werk — beides große Altarbilder — an das Ausland verloren gegangen ist, hätte Verf. die Pflicht gehabt, sich Abbildungen oder wenigstens Notizen darüber zu beschaffen. Aber einfach beginnen: „am frühesten erscheint des Künstlers Name mit der Jahreszahl 1496 auf einem Altarwerk in der Certosa von Pavia«, während ein ihm autoritativ gegebenes Werk (large altarpiece, sagt Berenson) von 1494 in Philadelphia existiert, das halte ich für unzulässig. Und wie dieses Hinweggehen zu irrigen Schlüssen verleiten kann, lehrt gerade die Behandlung des gleichen Malers. S. 53 schließt Verf. die Besprechung der ersten Periode mit den Worten, daß er »nie wieder eine so sklavische Nachbildung eines seiner eigenen Werke geschaffen habe, wie in dem zuletzt besprochenen Gemälde«. Wie verhält es sich in Wahrheit damit? In San Giovanni zu Alba befindet sich eine hübsche »Anbetung des Kindes«, die Verf. 1504 datiert. Eine genaue Wiederholung der Hauptgruppe, sowie der Figur Josephs gestattet sich Macrino auf einem 1506 datierten Bilde, das sich in der Historical Society in New York befindet und durch die Abbildung in der Rassegna d'Arte 1907, S. 43 jedermann zugänglich gemacht ist. Nicht ganz richtig ist es auch, das im Privatbesitz in Rom befindliche Bildnis als Selbstporträt zu behandeln; darüber hätte die Form der Inschrift belehren können, wie mit Recht kürzlich bemerkt worden ist Burl. Magazine April 1912 S. 53). Wenn ferner Verf. bei dem Turiner Bild des Macrino von 1498 auf das Vorbild Carpaccios für den Mandoline spielenden Engel verweist und dabei die »Darstellung Christi« in Venedig anführt, so übersieht er, daß dieses Werk erst 1510 entstanden ist.

Endlich möchte ich glauben, daß Verf. sich irrt, wenn er dem Johannes Peroxinus den Familiennamen »Jungi« beilegt. Ich vermute, daß sich hinter der seltsamen Form nichts anderes verbirgt, als der Monatsname; wenigstens würde die Inschrift »Jo. Peroxini Jungi 1517« ein Unikum in der Inschriftenkunde sein, wenn der Maler wirklich zwischen Tauf- und Familiennamen den Ursprungsort eingeschoben haben soll. Vor der Hand wird man also besser tun, den »Jungi« nicht in die Künstlerlisten aufzunehmen!

Zum Schluß ein paar Andeutungen, die vielleicht andere veranlassen,

sich mit diesen Fragen weiter zu befassen. Was Verf. nur streift, scheint mir bei dieser Schule besonders interessant: ihre starke Beziehung zu den nordischen Schulen, namentlich auch zur deutschen Kunst. Defendente z. B. in seinem bekannten Stuttgarter Bild, Giovenone in den Stiftern des Turiner Altars haben geradezu etwas Holbeinisches. Das Motiv des Kindes auf dem Altar Cranachs in Frankfurt kommt meines Wissens nirgends so ähnlich vor, wie auf den beiden Bildern von Macrino in Rom und Turin. Sind dies nur parallel laufende Entwicklungen, zufällig ähnliche Lösungen der gleichen Aufgabe, etwa durch ein gemeinsames Urbild angeregt? Es scheint mir, daß hier noch Probleme der Untersuchung harren, die der Piemonteser Malerschule, historisch gefaßt, zu einer Bedeutung verhelfen könnten, die ihr an und für sich und im großen Ganzen der italienischen Kunst nicht zukommt. *Gronau.*

Paul Frankl. Die Glasmalerei des fünfzehnten Jahrhunderts in Bayern und Schwaben. XI u. 233 S., 18 Lichtdrucktafeln. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 152. Straßburg, J. H. Heitz, 1912.

Noch unter Berthold Riehl als Münchner Dissertation entstanden, bekundet die vorliegende, bereits vor zwei Jahren im Manuskript vollendete Arbeit in seltenem Maße den Gewinn, den die Schüler aus den Riehlschen Seminaren gewinnen konnten. Die unermüdliche, das Kleinste nicht gering achtende Forschungsweise, die Wanderung auf dem Lande selbst, zu der der Verstorbene beständig anregte, haben auch den Verfasser befähigt, ein wichtiges Kunstgebiet gewissermaßen neu aufzubauen. Nicht nur wird ein umfangreiches, aus Inventaren, zerstreuten Aufsätzen und Abbildungen bloß teilweise bekanntes Material an schwäbisch-bayerischen Glasgemälden seit dem Ende des 14. Jahrhunderts bis in die dreißiger Jahre des 16. Jahrhunderts mit größter Sorgfalt, unter mühsamen Rekonstruktionsversuchen der vielfach in unrichtigen Zusammenhang geratenen Fensterzyklen zusammengetragen, sondern gleich in Schul-, ja in Meistergruppen geordnet. Den Medaillonmeister von 1395 (im Mittelchorfenster der Frauenkirche, im Augsburger Domchor nach 1397, Marienfenster in der Benediktuskirche in Freising um 1400, im Ulmer Münsterchor und a. a. O.) stellt den Zusammenhang mit der süddeutschen Schule der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts her, deren Hauptschöpfung in Bayern die Fenster der Regensburger Minoritenkirche (um 1360—70) im Bayr. Nationalmuseum sind; in Schinnerers Katalog Nr. 22—88. Im zweiten Abschnitt werden die Glasgemälde in Schwaben bis zum Auftreten des Hans Wild aufgeführt; die hervorragendsten sind die für die Geschichte der Bodenseemalerei um 1410—30 wichtigen

Fenster der Pfarrkirche zu Eriskirch am Bodensee und zu Ravensburg und der für die schwäbische Malerei unter Moser wertvolle umfangreiche Zyklus der Besserer-Kapelle am Ulmer Münster um 1430. In Bayern vertreten Ten Stil der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts vor allem die Fenster der Tillykapelle zu Altötting von 1426, und die 1447 datierten, von Heinrich dem Reichen von Niederbayern (Landshut) gestifteten Fenster jetzt in der Kirche zu Jenkofen. Während die reiche Produktion der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in den oberbayerischen Gebieten, mit Ausnahme einer Gruppe wohl schwäbischer Fenster in der Münchner Frauenkirche, einen derbprovinziellen Charakter annimmt (Abschnitt IV), steht um 1470 in Schwaben, zuerst in Urach, der Glasmaler Hans Wild auf (Abschnitt V), dessen Hauptschöpfungen seit je als Meisterwerke ersten Ranges gepriesen worden. Dieser Abschnitt, der mit guten Abbildungen gesondert im laufenden Jahrgang des Jahrbuchs der preuß. Kunstsammlungen abgedruckt ist, stellt ein großes Verdienst dar; die Fenster in der Taufkapelle der Stiftskirche zu Urach, im Chor der Stiftskirche in Tübingen, im Ulmer Münsterchor (mit der Bezeichnung Hans Wild 1480), die durch Brand vernichteten der Magdalenenkirche zu Straßburg, das Volkamerfenster im Lorenzchor in Nürnberg, die kürzlich in dem österreichischen Inventar veröffentlichten Fenster auf dem Nonnberg in Salzburg und zahlreiche andere in Elsaß, Schwaben, Bayern und Franken, auch in Museen zerstreute Schöpfungen, durchgängig höchster Qualität, sind durch Frankl auf diese eine Werkstatt zweifellos konzentriert worden. Im sechsten Abschnitt wird der neben Wild in der Münchner Frauenkirche tätige Meister des Bibelfensters, im siebenten die Auflösung des spätgotischen Stiles und das Auftreten der Renaissance in der Glasmalerei dargestellt. Augsburg (Holbein der Ältere) und Landshut (Hans Wertinger) werden vorübergehend Mittelpunkte der Glasmalerei in diesen Landschaften. Wäre dem Verfasser, wie für sein Wildkapitel, für die übrigen Kapitel eine Publikation mit brauchbaren Abbildungen ermöglicht worden, so hätte die Arbeit den wichtigen Publikationen Brucks über die elsässische und Lehmanns soeben abgeschlossener über die Glasmalerei in der Schweiz an Bedeutung für die Geschichte der deutschen Glasmalerei und Malerei nichts nachgegeben. Am Schluß versucht der Verfasser allgemeinere Aussichten auf die Glasmalerei der Renaissance und Folgezeit zu gewinnen; zur Erklärung dieser Vorgänge indes sind seine Erörterungen vom historischen und vom ästhetischen Gesichtspunkt aus ungenügend. Das große Verdienst dieser Arbeit, der hoffentlich bald weitere über dieses schwierige, aber wie kein zweites dankbare Forschungsgebiet folgen, wird dadurch nicht geschmälert. *H. Schmitz.*

Willy Hes. Ambrosius Holbein. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. 1911.

Der Name des Ambrosius Holbein ist nur im Zusammenhange mit dem des berühmteren Vaters und des berühmtesten Bruders der Nachwelt überliefert, und es wird niemals möglich sein, seinen Anteil an dem Gesamtwerk der Holbein reinlich auszuscheiden. Der Porträtkunst des Vaters danken wir es, daß wir von der äußeren Erscheinung des Ambrosius wenigstens in den Jugendjahren mehr Zuverlässiges wissen als von seiner künstlerischen Persönlichkeit. Auf dem Bilde der Paulusbasilika in Augsburg hat sich der Vater mit den beiden Söhnen Ambrosius und Hans abkonterfeit, und eine Handbewegung scheint darauf zu deuten, daß ihm der jüngere, Hans, in dem man danach ein künstlerisches Wunderkind vermuten mag, von den beiden der rechte zu sein schien. Es folgt die Silberstiftzeichnung des Berliner Kupferstichkabinetts, die »Prosy« und »Hanns« im Alter von 17 (nach Hes' vielleicht richtiger Lesung) und 14 Jahren darstellt. Hes, der zum ersten Male den Versuch unternimmt, dem Ambrosius eine eigene Monographie zu widmen, fügt diesen beiden sicheren Dokumenten einige weitere Köpfe aus dem Werke des älteren Holbein an, in denen er die Züge des Sohnes wiederfinden will. So zunächst die andere Zeichnung des Berliner Kabinetts mit zwei im Profil einander zugewandten Kinderköpfen. Die Ähnlichkeiten sind aber nur ganz oberflächliche, und die Vermutung, daß es sich um die zwei gleichen Knaben handle, bleibt unbewiesen. Noch weiter ab führt eine Zeichnung in Basel, die mit den zwei gesicherten Porträts kaum noch eine Ähnlichkeit aufweist. Daß dieser Kopf dann in Beziehung steht mit dem Johannes auf der Tuschzeichnung des Marientodes in Basel, wäre an sich möglich, wenn auch nicht notwendig. Von Porträtähnlichkeit kann aber bei diesem Johannes überhaupt keine Rede mehr sein. Der Kopf stellt die Verarbeitung zu einem Typus dar, eine Steigerung ins fast Karikaturhafte, wie sie bei dem älteren Holbein nicht selten zu finden ist. Von hier aus geht Hes nochmals weiter und zieht auch den Johannes auf der großen Tafel mit dem Marientode in Basel heran, die mit den Frankfurter Arbeiten Holbeins in nahem Zusammenhang steht. Dieser Kopf hat zu den übrigen angeführten Typen keinerlei kenntliche Beziehung.

Es ist das Geschick Hans Holbeins, beharrlich unter falschem Bilde der Nachwelt überliefert zu werden. Sein Bruder Ambrosius teilte bisher dieses Schicksal nicht, und die Versuche, die Hes in dieser Richtung unternimmt, werden nicht leicht Nachfolge finden. Fruchtbarer möchte es gewesen sein, hätte der Verfasser für das künstlerische Werk neue Dokumente beizubringen vermocht. Hier ist die Ausbeute nur eine geringe und die kritische Arbeit führte mehr zu negativen als positiven Schlüssen. Außerordentlich schmal ist die Basis von gesicherten Arbeiten, auf der der Aufbau dieses Künstlerœuvres zu errichten ist. Um so weniger vorteilhaft

scheint es von vornherein, wenn der an sich schon dürftige Stoff noch in allzuviele kleine Gruppen zerschnitten wird, wenn Holzschnitte, figürliche Einzelarbeiten, gezeichnete, gemalte Porträts gesondert behandelt werden, anstatt daß versucht wäre, zunächst aus der Gesamtheit der erhaltenen Werke eine möglichst breite Grundlage der Stilbestimmung zu gewinnen. Zum Teil mag sich die Art der Disposition daraus erklären, daß der Verfasser ursprünglich nur die Bildnisse zu behandeln beabsichtigte, das Holzschnittwerk erst nachträglich mit in den Kreis seiner Betrachtungen zog. Hier lag das für die Erkenntnis von Ambrosius Holbeins Stil wichtigste Material vor, das allerdings von Koegler bereits eingehend behandelt war. Hes gibt einen neuen Katalog der Holzschnitte, indem er einige Zuschreibungen von Koegler mit mehr oder minder triftigen Gründen in Frage stellt. Die Entscheidung auf diesem sehr schwierigen Gebiete ist in manchen Fällen mit Sicherheit wohl überhaupt nicht zu geben. Recht behält Hes, wenn er das Alphabet, das bei Schneeli-Heitz unvollständig als Nr. 1 abgebildet ist, dem Ambrosius abspricht. Koegler selbst hat neuerdings auf dem Buchstaben O die Signatur des Hans entdeckt. Schwieriger stellt sich die Frage für die beiden Frobenschen Titelblätter (Koegler 14 und 15), die Hes ebenfalls ablehnt. Seine Gründe sind nicht eben triftig, und man wird eine Entscheidung eher von einer systematischen Aufarbeitung des Gesamtmateriales her als von der Aussonderung einer einzelnen Hand erwarten. Aus diesem Grunde wird man auch den Katalog der Holzschnitte, den Hes gibt, nicht als eigentlichen Fortschritt über den Koeglerschen Versuch und jedenfalls nicht als endgültige Klärung der für die Geschichte des Basler Buchholzschnitts überhaupt wichtigen Frage nach dem Anteil des Ambrosius ansehen können.

Von den gemalten Bildnissen lehnt Hes das Porträt des Hans Herbster, das His dem Künstler zuwies, mit Entschiedenheit ab. Es ist gewiß, daß die für die Autorschaft des Ambrosius angeführten Gründe nicht eben schlagend waren. Der Gedanke, daß es sich um ein Selbstporträt des Malers Herbster handeln könne, ist schon nach der Anlage des Bildes von der Hand zu weisen. Muß die Bestimmung dieses Werkes zunächst offen bleiben, so gehört das von Hes ebenfalls dem Ambrosius abgesprochene Bildnis des Felix Frei in Zürich, das allerdings schlecht erhalten ist, doch wohl in die Richtung des Künstlers, es scheint wenigstens kein triftiger Grund vorzuliegen, es von dem Porträt des Jörg Schweiger zu trennen. Jedenfalls kann man nicht sagen, daß das gemalte Werk des Ambrosius, dem noch die Basler Totenköpfe genommen werden, ein Bildnis eines jungen Mädchens im Depot der Ambraser Sammlung glücklich hinzugefügt und der Darmstädter Jünglingskopf unbedenklich belassen wird, durch Hes den Charakter einer überzeugenden Geschlossenheit gewonnen hätte. Das Bild des Künst-

lers behält noch immer etwas Nebelhaftes, und die Formen, die sich aus dem Unbestimmten lösen, genügen nicht, eine Persönlichkeit deutlich in ihren Umrissen erkennen zu lassen. *Glaser.*

Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des 17. Jahrhunderts. Nach dem Muster von John Smith's Catalogue Raisonné zusammengestellt von Dr. *C. Hofstede de Groot.* — Dritter Band. Unter Mitwirkung von Dr. Kurt Freise und Dr. Kurt Erasmus. — Vierter Band. Unter Mitwirkung von Dr. Kurt Erasmus, Dr. W. R. Valentiner und Dr. Kurt Freise.

Mehr als die Anerkennungen, die den bisher erschienenen Bänden dieses beschreibenden und kritischen Verzeichnisses zuteil geworden sind, spricht der Umstand für den Wert der Arbeit Hofstede de Groots, daß ihr eingehendster und schärfster Kritiker nur unbedeutende Dinge auszusetzen fand, die — soweit sie nicht überhaupt auf Meinungsverschiedenheiten beruhten — in Anbetracht der Tausende von Gemälden und ihres »Stammbaumes«, die diese Riesenarbeit umfaßt, ganz geringfügig erscheinen. Die beiden vorliegenden Bände, von denen der dritte Hals, die beiden Ostade und Brouwer, der vierte Ruisdael und Hobbema sowie Adriaen van de Velde und Paulus Potter behandelt, bieten wiederum erstaunliches Material dar und gewähren einen gründlichen Einblick in das reiche und keineswegs einseitige Schaffen dieser Meister. Mit dem beschreibenden Kataloge der Werke Adriaen Brouwers und des Frans Hals hat Hofstede de Groot eine vollkommen neue Arbeit geschaffen, denn Hals, der in den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts kaum bekannt war, und Brouwer sind von Smith nicht behandelt worden. Aber auch die Neubearbeitung jener sechs anderen Künstler, die im alten »Smith« zu finden sind, ist bezüglich der Materialsammlung und der wissenschaftlichen Resultate dem Werke des John Smith so überlegen, daß man auch hier von einer selbständigen und vollkommen neuen Arbeit sprechen kann. Von einer Arbeit, die mit der Darbietung jenes Engländers fast nur noch die eine Ähnlichkeit hat, daß sie für unsere Zeit eine ebenso bewundernswerte und bedeutende wissenschaftliche Leistung ist, wie es das enger umgrenzte Katalogwerk von Smith für seine Zeit war, in der nur geringe technische und wissenschaftliche Hilfsmittel existierten. Durch die knappe, gehaltvolle Lebensbeschreibung eines jeden Künstlers und durch die kurzen Charakteristiken seiner Schüler und Nachahmer erfährt dieses Katalogwerk eine hoch einzuschätzende Bereicherung. Hier sowie in den Bemerkungen, die im Katalog selbst an besonders pro

blematische Gemälde geknüpft sind, nimmt Hofstede de Groot seinerseits Stellung zu strittigen kunsthistorischen Fragen.

Im Gegensatze zu der durch den Stich des Cornelis van Noorde und durch Jacob Campo Weyerman überlieferten Nachricht von der Geburt des Frans Hals im Jahre 1584 hält Hofstede de Groot auf Grund der Nachrichten Houbrakens bzw. Vincent v. d. Vinnes und des Mathias Scheits 1580 für das Geburtsjahr des Künstlers. Da das früheste erhaltene Bild des Frans Hals 1616 entstand, so sind wir demnach bis zu seinem 36. Lebensjahre über die Art seines Schaffens auf vage Vermutungen angewiesen [1]). Von dem kleinen ovalen Bildnis eines Jünglings in der Berliner Sammlung Knaus nimmt auch Hofstede de Groot an, daß es noch vor 1616 entstanden ist. Er setzt dieses in der Haltung etwas gequält und steif wirkende Porträt, das gelegentlich Thomas de Keyser mit Unrecht zugeschrieben wurde, in die Jahre 1610—1612. — Unter dem Oeuvre des Frans Hals macht das Porträt der jungen Emerentia van Beresteyn (Sammlung Rothschild, Frankfurt a. M.) immer einen befremdenden Eindruck. Zweifel wurden schon von Moes geäußert; Hofstede de Groot scheint die Autorschaft des Frans Hals gleichfalls für nicht absolut sicher zu halten, und er macht die Bemerkung, daß die Fleischfarbe sehr an die der Bilder des H. G. Pot erinnert. Vergegenwärtigt man sich vor diesem Werke die beiden vortrefflichen lebensgroßen Bilder Pots in Haarlem und in Rotterdam, so erscheint diese Hypothese als eine sehr glückliche. Auch bei dem Familienbildnisse der Beresteyns im Louvre, das ja wohl jetzt von allen Seiten Hals aberkannt wird, hält Hofstede de Groot die Autorschaft dieses ungleichwertigen Porträtisten und Gesellschaftsmalers für möglich. — Der einfache Lebensgang des selbständigsten aller Hals-Schüler, der des Adriaen van Ostade, bietet keinen Anlaß zu kritischen Erörterungen. Da unter Zuhilfenahme der Stiche und Zeichnungen dieses Künstlers zahlreiche Fälschungen entstanden sind und da Cornelis Dusart seinen Spätwerken bisweilen sehr nahe kommt und etliche seiner Jugendwerke mit denen seines Bruders Isaac große Ähnlichkeit be-

[1]) Das als ein Werk in der Richtung des jungen Frans Hals unlängst von Bode publizierte »Bankett im Freien« (Amtliche Berichte aus den K. Kunsts. XXXIII, S. 161 ff.) bietet einen sehr wertvollen Beitrag zur Lösung dieser Frage. Es ließe sich denken, daß Hals, der niemals gut zu komponieren verstand, die gelungene Komposition von einem Gemälde des C. C. van Haarlem übernommen hat, der ähnliche Gelage in ganz ähnlicher Umgebung als Bacchanale, mythologische Hochzeitsmahle und dergleichen malte. Dirk Hals, dessen beste Bilder dieser Art in Amsterdam und in Paris nicht an dieses breit und meisterhaft gemalte Berliner Bild heranreichen, würde diese Bildgattung dann von seinem älteren Bruder übernommen und weiter ausgestaltet haben, während dieser selbst später das Thema fallen ließ, da eine derartige Darstellung vieler und verhältnismäßig kleiner Figuren seiner immer großzügiger, freier und toniger werdenden Malweise nicht mehr recht lag.

sitzen, so ist das kritische Oeuvre-Verzeichnis eine sehr erwünschte Gabe. Unter dem Verzeichnis der Schüler und Nachahmer sind vor allem die Angaben über A. Victorijns von Belang, dessen minderwertige Bilder früher ausnahmslos als Jugendwerke Adriaen von Ostades galten [2]).

Über den Verlauf der Jugendjahre Adriaen Brouwers gehen die Meinungen Hofstede de Groots mit denen des Brouwer-Biographen Schmidt-Degener auseinander. Um den unzweifelhaften Zusammenhang der frühesten Schöpfungen Brouwers mit ähnlichen Werken der vlämischen Schule zu erklären, nimmt Schmidt-Degener an, daß sich Brouwer, als er im Alter von 16 Jahren aus Oudenaarde floh, zunächst nach Antwerpen wandte und hier in der Umgebung des jungen P. Brueghel seine Ausbildung fand. Er bestreitet ein direktes Schülerverhältnis zu Frans Hals, wenn er auch zugibt, daß sich Brouwer in seiner späteren Haarlemer Zeit dessen Einfluß nicht entzogen hat. Hofstede de Groot, der auf die Angaben Houbrakens in diesem Falle größeres Gewicht legt, nimmt dagegen an, daß Brouwer 1621 oder 1622 direkt nach Holland entflohen sei, wo er bald darauf bei Frans Hals in die Lehre trat. Den vlämischen Charakter der Frühwerke Brouwers, die nach dieser Annahme also in Holland entstanden sein würden, erklärt Hofstede de Groot daher, daß sich zu jener Zeit der Einfluß des alten Brueghel und seiner Nachfolger auch auf die nördlichen Niederlande erstreckte, wo es um 1620 eine Bauernmalerei im eigentlichen Sinne, die auf Brouwer hätte vorbildlich wirken können, noch nicht gab. Die Argumente Hofstede de Groots und die von ihm vertretene Ansicht, daß ein möglichst langer Aufenthalt des Künstlers in Haarlem anzunehmen sei, werden durch die Überlieferungen des Nicolaes Six, durch den Widmungstext Pieter Nootmans und durch die Notiz Mattys van den Berghs auf seiner Zeichnung im Berliner Kupferstichkabinett bekräftigt, die alle drei die Zugehörigkeit Adriaen Brouwers zu Haarlem stark betonen. — Als ein Werk, und zwar als ein Meisterwerk Brouwers, führt Hofstede de Groot die »Soldaten in einer Herberge« im Haarlemer Städtischen Museum an. Seit neuester Zeit trägt dort das durch seinen hellen Ton auffallende Gemälde den Namen des Joost van Craesbeeck. Mit Unrecht. Gewiß: man darf vor diesem geistreichen Werke nicht an jene mittelmäßigen bunten Bilder Craesbeecks denken, wie man sie in besonders

[2]) Es sei hier auf vier bisher unbekannte Bilder dieses seltenen Künstlers hingewiesen, die sich in Altenburger Privatbesitz befinden. Sie entstammen einer Folge der fünf Sinne und stellen das »Gehör«, den »Geruch«, das »Gefühl« und das »Gesicht« dar. Das Original des fünften Bildes, der »Geschmack«, befindet sich in der Königlichen Gemäldegalerie in Kopenhagen. Ein Vergleich mit der vollständigen Serie in der Wiener Akademie zeigt, daß die Altenburger Exemplare, die eigenhändige Wiederholungen sind, nur geringfügige Veränderungen aufweisen. — Vgl. auch: Kurt Freise, »A. Victoryns« (Monatshefte für Kunstwissenschaft 1910, S. 324 ff.).

charakteristischer Auswahl vor zwei Jahren auf der Brüsseler Ausstellung sah; man muß hier das beste der ihm zugeschriebenen Bilder, das »Maleratelier« im Louvre, das dem Haarlemer Bilde einigermaßen nahe kommt, zum Vergleich heranziehen. Sieht man sich die beiden Originale aber einmal kurz hintereinander an, so tritt der weite künstlerische Abstand des Louvrebildes von jenem in Haarlem stark zutage.

Die freundschaftlichen Beziehungen, die zwischen Ruisdael und seinem Schüler Hobbema auch dann noch bestanden, als das Lehrverhältnis zu Ende war, sind bekannt. Es ist bekannt, daß beide am Beginne der sechziger Jahre des 17. Jahrhunderts gemeinsame Reisen unternahmen und zur gleichen Stunde vom gleichen Standpunkt aus dieselbe Ansicht malten. So leicht im allgemeinen ihre Werke auseinanderzuhalten sind, so schwer ist es, in einigen Ausnahmefällen ihre einander im Sujet und in der Ausführung ähnlichen Werke dem einen oder dem andern mit Sicherheit zuzuschreiben. Hofstede de Groot erwähnt einige zweifelhafte Fälle, deren endgültige Lösung noch nicht gefunden ist. Von den beiden Exemplaren der »Furt«, dem im Wiener Hofmuseum und dem in der Sammlung Six des Amsterdamer Rijks-Museums, führt er das Amsterdamer Bild unter den Werken Ruisdaels, das Wiener unter denen Hobbemas auf. Ähnlich liegt der Fall bei jener Wiederholung der Ruisdaelschen »Waldlandschaft mit Fluß« des Bridgewater House in London, die 1902 auf der Antwerpener Versteigerung Huybrechts vorkam und bei der man nicht weiß, ob man es mit einer Replik des Ruisdaelschen Bildes oder mit einer Ansicht Hobbemas nach derselben Stelle zu tun hat. Die Entstehung von Hobbemas »Allee von Middelharnis« in der Londoner National Galery setzt Hofstede de Groot in das Jahr 1669, und er widerspricht der häufig geäußerten Ansicht, die verstümmelte dritte Ziffer der Jahreszahl »16.9« auf dem Gemälde sei eine »8« gewesen. Wenn man bedenkt, daß Hobbema vom Jahre seiner Verheiratung, also vom Jahre 1669 an, keine Kunstwerke mehr schuf und daß, wie Bode konstatiert hat, in seinen Bildern, die kurz vor 1670 entstanden sind, ein Nachlassen der künstlerischen Kraft zu erkennen ist, so erscheint es in der Tat unangebracht, für die »Allee von Middelharnis« einen Ausnahmefall anzunehmen und die Entstehung gerade dieses Meisterwerkes in eine Periode zu versezten, in der er seit etwa 20 Jahren nicht mehr künstlerisch tätig gewesen war.

In Adriaen van de Veldes prächtiger »Bildnisgruppe in einer Landschaft« der Sammlung van der Hoop des Amsterdamer Rijks-Museums, die dort als eine Darstellung des Künstlers und seiner Familie gilt und als solche auch vielfach in der Literatur erwähnt wird, sieht Hofstede de Groot nicht Adriaen van de Velde und die Seinen. Dieses große Bild einer reichen Bürgerfamilie, die mitsamt ihrem Landhause und ihrem Schimmelgespann dargestellt ist, stimmt freilich auch gar nicht mit den Nachrichten überein, die

wir von den beschränkten Verhältnissen Adriaen van de Veldes besitzen, dessen Frau auf Nebenverdienste durch ein Strumpfgeschäft angewiesen war. — Ähnlich wie bei Wouverman ist auch bei A. v. d. Velde ein Aufenthalt in Italien, auf den viele seiner Bilder hinzudeuten scheinen, urkundlich nicht beglaubigt und ziemlich zweifelhaft. Hofstede de Groot ist geneigt, eine italienische Reise van de Veldes anzunehmen, die dann vor seiner Hochzeit im Jahre 1657 stattgefunden haben muß. In seiner Studie über den Künstler weist Bode (»Rembrandt und seine Zeitgenossen«) auf den Zusammenhang hin, der zwischen einer Reihe von Werken van de Veldes (Farmen mit Vieh usw.) und verwandten Bildern des um elf Jahre älteren Paulus Potter besteht. In diesem Zusammenhange ist es interessant, daß Hofstede de Groot bei Adriaen van de Veldes bekanntem »Viehmarkt« der Wiener Akademie, der derselben Gruppe zugehört, die Möglichkeit offen läßt, daß das Bild eine gute Kopie nach einem Potter ist. Bei der Würdigung Potters weist er mit Recht nachdrücklich auf die künstlerischen Qualitäten der kleineren Werke in Paris und Kassel, in Schwerin und in der Wiener Galerie Czernin hin, die dem populären »Stier« im Mauritshuis sehr überlegen sind. Als Schöpfung eines 21 jährigen schwindsüchtigen Jünglings bleibt freilich der »Stier« immerhin eine erstaunliche Leistung.

Den Schülern der behandelten Meister und ihren wichtigsten und merkwürdigsten Werken konnte sich Hofstede de Groot leider nicht eingehend widmen; dies wäre über den Rahmen und die Bestimmung eines solchen Katalogwerkes hinausgegangen. Hätte er die Möglichkeit dazu gehabt, so würde dieses beschreibende und kritische Verzeichnis zugleich die umfassende Geschichte der holländischen Kunst im 17. Jahrhundert geworden sein.

Eduard Plietzsch.

Dr. Peter P. Albert, Der Meister E. S., sein Name, seine Heimat und sein Ende. Funde und Vermutungen. Straßburg, Heitz, 1911.

Trotz jahrzehntelanger Forschungen sind die Anfänge des Kupferstichs noch recht unklar, und je umfangreicher und präziser die Arbeiten, die sich mit den Inkunabeln der Graphik befassen, um so offenbarer wird es, wie viele Fragen noch der Aufklärung bedürfen. Gerade die letzten Jahre waren auf diesem Gebiete sehr ergibig, aber es genügt, grundlegende Werke, wie die von Lehrs oder Geisberg, aufzuschlagen, um auf eine Reihe von Notnamen zu stoßen, um sogar bei führenden Meistern unüberwindlichen Schwierigkeiten ihrer Lokalisierung zu begegnen. Es soll ja nicht geleugnet werden, daß namentlich den Forschungen Lehrs' in vielen Fällen die genauere Umgrenzung des Wirkungsgebietes der einzelnen Meister gelungen ist, doch be-

ziehen sich diese Errungenschaften vielfach auf Künstler dritten Ranges. Dabei wird kaum angestrebt, zu verwandten Regionen der Graphik Brücken zu schlagen, zum Holzschnitt, zum Reliefschnitt überhaupt, von der gleichzeitigen Malerei nicht zu sprechen. Gewiß lassen sich positive Resultate durch Beschränkung auf ein möglichst umgrenztes Terrain erzielen; doch könnte diese Schürfarbeit vielleicht gefördert werden, wenn sie die genannten Nachbargebiete nicht aus den Augen lassen würde. Die Einzelblätter sind ja nach allen Seiten hin untersucht und rubriziert worden, und es wäre wohl an der Zeit, erstens, sie auf ihren künstlerischen Gehalt hin genauer zu prüfen, zweitens aber, diese angedeuteten Zusammenhänge — sofern sie unzweifelhaft vorliegen — aufzudecken. Dann erst, aber erst dann, wird die achtunggebietende Forschung Vieler nicht vergeblich gewesen sein.

Es schien mir notwendig, dies vorauszuschicken, ehe ich meinen Standpunkt der Arbeit P. Alberts gegenüber bezeichne. Um es kurz zu sagen: ich halte solche »Funde und Vermutungen« — so nennt sie der Verf. selbst — für fast unnötig, oder vielmehr: der Aufwand der Arbeit scheint mir in gar keinem Verhältnis zu den erzielten Resultaten zu stehen. Nehmen wir den günstigsten Fall an, dem Verf. wäre es tatsächlich geglückt, »den Namen, die Heimat und das Ende des Meisters E. S.«, wie er mit Genugtuung sein Buch überschreibt, herausbekommen zu haben! Was würde uns das nützen beim Eindringen in dessen Kunst? Ist es wirklich so wichtig, zu erfahren, was die Buchstaben des Monogramms andeuten? oder ist uns vielmehr nicht daran gelegen, den Meister in eine entwicklungsgeschichtlich lückenlose Reihe einzuordnen? Niemand wird bestreiten, daß eine endgültige Auflösung des Monogramms auch von Vorteil für die Kunstgeschichte wäre, allein entscheidend ist keineswegs der Name, sondern die Art des Meisters. Nun ist es ja bekannt, daß durch wiederholt unternommene, wenn auch verfehlte Forschungen, schließlich sich der Sehkreis erweitert, und wir sind heute über den Hausbuchmeister sehr genau orientiert, obgleich wir seinen Namen nicht wissen. Doch vor Einem muß man sich bei diesen Untersuchungen in acht nehmen: vor dem Aufbauen interessanter, womöglich dramatisch zugespitzter Hypothesen. Man muß sich eben klar sagen: entweder man dringt induktiv aus den Werken des Meisters in das Wesen des Meisters immer tiefer, und dann mag ja manche Hypothese ihre innere Berechtigung haben; oder aber man tritt an den Künstler deduktiv, so zu sagen von außen, heran, und dann darf man nur feststehenden Tatsachen Einlaß gewähren. Aus Urkunden lassen sich vielleicht interessante Romane ausspinnen, für Künstlerbiographien ist nur der feste Kern der Mitteilung verwendbar. Leider hat der Verf. beliebt, ein spannendes Kapitel, etwa: »Tragödie eines Künstlerlebens« zu schreiben!

Nach dieser Vorbemerkung sei vor allem festgestellt, daß der Verfasser

mit einer für einen Nichtfachmann geradezu erstaunlichen Gewissenhaftigkeit an seine Aufgabe herangetreten ist, sodann, daß er diese Resultate in durchaus unaufdringlicher und bescheidener Weise vorführt, und endlich, daß er den rein historischen Teil seiner Untersuchungen mit äußerster Präzision handhabt. Und gerade deshalb, weil man zu diesem dreifachen Lobe geradezu gezwungen ist, war die Bemerkung von dem Mißverhältnis des Aufwandes zum Erfolg notwendig.

Wer an die Lektüre des Buches herangeht, ist erstaunt, das erste Drittel mit einer Zusammenfassung der bisherigen E. S.-Forschung ausgefüllt zu sehen. Für wen schreibt denn P. Albert sein Buch, wenn er es sich nicht versagen zu können glaubt, auf 42 Seiten fremde Meinungen zu rekapitulieren? Man ist versucht, sie kurzerhand zu überschlagen, namentlich, da als Überschrift des IV. Kapitels vielverheißend der Name Endres Silbernagel prangt. Und tatsächlich wird da nicht ohne dramatische Steigerung geschildert, wie der Verf. diesen ersehnten Namen aus Freiburger Urkunden herausgefischt hat. Diese besagen, daß die Stadt und die Universität Freiburg 1502 sich an den Präzeptor des dortigen Antoniterhauses mit der Bitte gewendet haben, den vom »Antoniusfeuer« (Kriebelkrankheit) befallenen Meister Endres Silbernagel aufzunehmen und zu pflegen. Sie melden auch noch den am 2. Mai 1503 erfolgten Tod dieses in Gemünden gebürtigen E. S. (die Feder sträubt sich gegen die Abkürzung!) und berichten über einen Vorschuß, den ihm vor Jahren der Freiburger Bildhauer Theodosius Kaufmann gab. Das ist — in der Tat — alles! Man wartet vergeblich auf den Zusammenhang mit dem wirklichen Meister E. S. Denn was jetzt folgt, das ist ein Versuch mit untauglichen Mitteln, diese Notizen auf den wohlbekannten Meister zu beziehen.

Wohlverstanden: es ist durchaus nicht ausgeschlossen — wenn auch wenig wahrscheinlich —, daß Endres Silbernagel mit dem E. S.-Meister identisch ist, aber es liegt keinerlei Veranlassung vor, diese Hypothese zu erwägen, denn es ließen sich ja viele Namen mit diesen Anfangsbuchstaben anführen, die in ähnlich losen Zusammenhang mit dem Künstler gebracht werden könnten. Anders gesagt: der Verf. scheint mir mit seiner Methode das Pferd am Schwanze aufzuzäumen; erst, wenn wir wüßten, daß der E. S. jener armselige sieche Künstler war, der die letzten dreißig Jahre seines Lebens in Not und Elend dahinvegetierte, erst dann wären die Anstrengungen Alberts am Platze, nachzuweisen, wie sich diese äußeren Umstände in seiner Kunst widerspiegelten. So lange wir aber als die einzigen auf E. S. bezüglichen festen Daten die Jahreszahlen 1466 und 1467 besitzen, so lange wir mit unbeeinflußten Augen in seiner Kunst die typischen Merkmale der Kunst vom dritten Viertel des 15. Jahrhunderts, und nicht auch vom vierten, sehen, so lange wir außer vagen Beeinflussungen der Kunst Schongauers und

des Hausbuchmeisters durch den E. S. keinen irgendwie greifbaren Schulzusammenhang zu erblicken imstande sind, so lange wird uns jeder Versuch, wie der geschilderte, gewaltsam bei den Haaren herbeigezogen erscheinen. Dies vorausgeschickt, wollen wir nicht leugnen, daß in der Beurteilung der Kunst des E. S.-Meisters noch manche Fragen einer Lösung vergeblich harren, und daß der Verf. den Finger tatsächlich auf wunde Stellen legt, allerdings, ohne sie zu heilen. Der Meister E. S. scheint ja wirklich um 1435 geboren zu sein; wie kann er dann — nach Geisberg — etwa 500 Blätter, — nach Lehrs sogar 1000 — gestochen haben, wenn er als 32 jähriger starb? Doch kann sich der Verf. nicht recht entschließen, wie er diese schwierige Frage lösen soll; einerseits räumt er ja dem Künstler noch über dreißig Jahre ein, auf die sich die Arbeiten bequem verteilen lassen, andrerseits aber stellt er eben die Vermutung auf, daß nach 1467 der »künstlerische Tod« des E. S. erfolgt ist, daß sich der brotlose Künstler in fremden Werkstätten umhertrieb, zu seinem früheren Handwerk, der Malerei (was weiß man darüber?!) zurückkehrte, hier Schongauer, dort wieder den Heinrich Lang instruierte und in Not und Elend in Freiburg starb. Ja, sogar eine Frau soll er gehabt haben, die ihm vorzeitig durch das Schicksal jäh entrissen wurde, ein vorgelebter Rembrandt! Nun, durch diese Romane wird die Tatsache nicht aus der Welt geschafft, daß die Figuren des E. S. durchaus einen frühquattrocentesken Habitus haben, daß seine Faltengehäuse den Charakter der Mitte des Jahrhunderts tragen, daß seine Vegetation der primitiven Stufe der ersten Formschnitte entspricht, mit den hilflos dekorativen Blattbäumen und Schwammsträuchern, daß in seiner Graphik nirgends der befreiende Hauch der aufstrebenden Buchillustration — kaum des Blockbuchs — zu spüren ist, — mit einem Wort, daß sich darin der Geist kundgibt, wie er in Deutschland vor der niederländischen Welle allgemein war. Und merkt denn der Verf. nicht, daß er seiner Hypothese den Lebensatem raubt, wenn er das Wort »Rembrandt« heraufbeschwört? Sind denn Rembrandts Spätwerke, und gerade diese, nicht die herrlichsten? Wo sind aber die Werke des alternden E. S.?! Man kann die Seele eines Künstlers nicht gründlicher mißverstehen, als wenn man der Vermutung Raum läßt, ein Künstler vom Range des E. S., der dem deutschen Kupferstich neue Perspektiven öffnete, hätte sich die letzten 35 Jahre seines Lebens in fremden Ateliers umhergetrieben, bloß — um zu leben.

Es ist ja wahr, daß mit der Erklärung, der E. S. wäre gleich nach 1467 gestorben, das Rätsel dieser Datierungen nur umgangen, keineswegs aber gelöst wird; nur muß man dem Verfasser offen sagen, daß seine Deutung die Sache noch dunkler macht. Wenn sich der Künstler endlich zum Signieren und Datieren seiner Werke entschlossen hat, so muß er es doch im Laufe der folgenden drei Jahrzehnte noch oft wieder-

holt haben! Oder, was könnte ihn davon sonst abgehalten haben, da er ja — nach Alberts Hypothese — erst ein Jahr vor seinem Tode ins Lazarett wandern mußte?

Dieses sind m. E. die Kernfragen, die der Lösung benötigen. Und, da der Verf. sie zu beantworten nicht vermag, erscheinen uns seine anderen Ausführungen recht belanglos. Immerhin mag ihm zugegeben werden, daß darin manch Richtiges stecken mag. So dürfte er z. B. damit recht haben, daß für die Annahme einer Schweizer Abkunft des E. S. kein zwingender Grund vorliegt, daß die allemanischen Legenden seiner Stiche fast ebenso gegen seine alemanische Abkunft wie für diese sprechen; oder auch damit, daß die Stechschilde in der beim E. S. vorkommenden Form eine Seltenheit sind — was ich nicht beurteilen kann — und anderes mehr.

Wenn er aber die sämtlichen hl. Andreasse des Kupferstichwerkes des E. S. antreten läßt, um eine Familienähnlichkeit mit — dem Pilger des Einsiedelblattes festzustellen, der niemand anders als der E. S. selbst sein soll (mit seiner treuen Gemahlin!), wenn er gar Augen sehen will, die »ausdruckslos ins Leere starren, ungepflegt Haar und Bart, aus den Zügen der ganze Jammer eines traurigen Daseins sprechend« — dann kann der Verf. uns wirklich nicht übel nehmen, wenn wir ihm auf dieses koupierte Terrain vager Vermutungen nicht folgen, auf dem Entgleisungen ebenso unvermeidlich wie peinlich sind. *Beth.*

Erwiderung.

Zu der abfälligen Besprechung meines Versuches, einen Vorläufer zu einer wirklichen Geschichte der Neapler Malerei zu schreiben (Vorwort Seite 5) durch Herrn August L. Mayer bemerke ich, daß ich diesem Verfasser eines Buches über Ribera einige Fehler bezüglich der Werke dieses Meisters in Neapel nachweisen und ein Bild in Lichtdruck bringen konnte, das Mayer als unauffindbar bezeichnete, obgleich es in einer öffentlichen Sammlung ausgestellt ist. Hinc illae lacrimae.

Sachlich ist Mayer im Unrecht, wenn er kurzweg behauptet, ich hätte »weder bei der Würdigung der großen noch der kleineren Maler die einschlägige ältere Literatur in erschöpfender Weise benutzt«. Er würde der Forschung einen großen Dienst erweisen, wenn er mir unbenutzte einschlägige ältere Literatur angeben wollte. — Als eine ungehörige Insinuation betrachte ich es, wenn Mayer den Leser glauben machen will, ich habe behauptet, es sei eine »neue Feststellung«, daß man dem de Dominici nicht trauen dürfe: das ist nirgends geschehen. Als neu von mir beansprucht wird nur die Reinigung der neapler Kunstforschung von den zahllosen Fälschungen und Irrtümern des de Dominici und seiner bis auf den heutigen Tag ihm folgenden Nachbeter. Was das heißen will, kann nur beurteilen, wer das Gebiet von Neapel gründlich kennt. Ebensowenig ist es richtig, ich habe mich bei der Würdigung von »Desiderio« und Korenzio ausschließlich auf den von mir so viel geschmähten Fälscher (verdient er es etwa in Mayers Augen nicht?) gestützt: wovon man sich durch einen Blick auf Seite 216 ff. meines Buches überzeugen kann. Offenbar war es Mayer nur darum zu tun, einen passenden Übergang zu dem ihm (trotz der Mängel in bezug auf Neapel) so vertrauten Gebiete des Ribera zu tun, wo er mir einen Irrtum nachzuweisen sucht; dazu bedarf es 10 Zeilen von den 53, die er einer Arbeit von 440 Seiten widmet! Im übrigen zeigt mir die sehr ausgedehnte Benutzung, die ein Versuch findet, in dem selbst nach Mayer »eine ganze Menge Arbeit steckt«, daß er doch nicht so ganz unbefriedigend ausgefallen sein kann, wie es der verärgerte Herr Kritiker glauben machen will.

W. Rolfs.

Surp Hagop (Djinndeirmene), eine Klosterruine der Kommagene.

Ein Beitrag zur Bewertung und Datierung der nordmesopotamischen Kunst.

Von **S. Guyer.**

Wenn man sich eingehender mit der Geschichte der Architektur der Jahrhunderte nach Konstantin befaßt, hat man oft das Gefühl, auf einem uferlosen Meere herumzuschwimmen. Über manche der wichtigsten Fragen gehen die Ansichten himmelweit auseinander. Nur selten will sich ein festes Stück Land zeigen, von dem aus man sich orientieren und Umschau halten kann. Einige wichtigere Bauten in Syrien und Konstantinopel sind solche festen Punkte, die uns einen Maßstab für die Beurteilung der anderen Denkmäler geben. Dazwischen bleibt dann aber Raum für die kühnsten Hypothesen, und daher gehen die Ansichten der verschiedenen Forscher, z. B. bei den Datierungsfragen, oft um Jahrhunderte auseinander. Nun aber handelt es sich in erster Linie nicht darum, allerhand Möglichkeiten aufzustellen, sondern um etwas anderes: man möchte gerne etwas Positives wissen, man möchte gerne einen festen Punkt erobern und erst nachher dann weiterziehen.

Eins dieser unbekannten Gebiete ist die ganze byzantinsche und frühislamische Kunst Mesopotamiens. Hier sind gerade viele der wichtigsten Denkmäler im Gegensatz zu Syrien nicht datiert, und man steht daher vor der Prachtfassade des alten Amida, vor den Kirchen und Klöstern des Tūr ʿAbdin wie vor einem Rätsel. Es dürfte daher interessieren, von einer Klosterkirche zu hören, deren Baugeschichte uns bis in Einzelheiten hinein bekannt ist: die Djinndeirmene oder Surp Hagop genannte Ruine bei Kaisūm in der alten Kommagene. Von einem solchen Bau aus kann dann doch das eine und andere Streiflicht in das Dunkel jener Jahrhunderte fallen, deren Kunstentwicklung wir uns zu verstehen und zu erfassen bemühen.

I. Die Lage.

Nachdem der Euphrat in wilden Schluchten die Tauruskettten durchbrochen hat, fließt er bis Rumqalah in westlicher Richtung durch ein Land,

das im Altertum und in der byzantinischen Epoche bis in die Kreuzfahrerzeit hinein eine gewisse Rolle gespielt hat; antike Grabmäler [1]) und andere klassische Bauten [2]), besonders aber zahlreiche Kirchen [3]) zeugen noch als Ruinen, daß einst hier anderes Leben flutete als gegenwärtig. Der nördlich des Stroms gelegene Teil, die alte Kommagene, ist heute ein recht vergessener und verlassener Erdenwinkel: alle wichtigeren Verkehrsstraßen liegen weitab. Früher war es jedoch gerade als Verkehrsland ziemlich wichtig. Das heute zu einem elenden Nest heruntergesunkene Samosata war nicht nur einer der bequemsten Euphratübergänge, sondern auch ein strategisch sehr wichtiger Punkt, da es in der Römerzeit zeitweilig an der Grenze der Parther- und Perserreiche lag [4]). Das gab dem ganzen Hinterlande nördlich und westlich große Bedeutung, da eine Anzahl wichtiger strategischer Straßen in Samsat zusammentrafen. Eine derselben, vielleicht die wichtigste, ging von Samsat in westlicher Richtung durch die kommagenischen Vorberge über Cesum nach dem Gebiet des kilikischen Pyramus und nach Antiochia [5]). Die Peutingertafel, das Antonin. Itinerar notieren sie, und noch heute sind bedeutende Reste dieser einst so wichtigen Straße zu sehen; Marnier hat solche im westlichen Teile (östlich Bazardjyq) beobachtet [6]), ich bin auf meinem Wege von Kaisūm nach Kilik am Euphrat mehrere Stunden auf ihr gezogen [7]). An dieser Straße liegt nun unsere Ruine; ungefähr eine Stunde bevor man, von Westen kommend, Kaisūm erreicht, öffnet sich rechts ein von einem starken Bach durchrieseltes Tälchen; man erblickt in der Nähe eine Mühle und etwas weiter oben die Ruinen unseres Klosters. Auf der Kiepert-Karte ist die Ruine als Surp Hagop bezeichnet; ich hörte sie Djinndeirmene, die »Geistermühle«, nennen.

II. Bisherige Literatur.

Es ist nicht das erstemal, daß Surp Hagop von europäischen Forschungsreisenden aufgesucht worden ist; u. a. ist Hartmann dort ge-

[1]) Zwei sehr schöne Grabdenkmäler des saec. II. ca. nahm ich im Frühjahr 1911 nördlich Rumqalah auf.

[2]) Eine der bedeutendsten Eskihissar, ein römisches Lager zwischen Rumqalah und Urfah.

[3]) Besonders viel gut erhaltene im Gebiet zwischen Rumqalah und Urfah.

[4]) Vgl. C. Ritter, Erdkunde X, pag. 928.

[5]) Vgl. die Peutingertafel.

[6]) Marnier, im Bull. soc. geogr. de l'Est. 1890, XII, 519 ff.

[7]) Die auf dem Blatt Mesopotamia, Syria, Armenia von R. Kiepert eingezeichnete Trasse führt in ihrem östlichen Teile etwas zu weit nördlich; starke drei Stunden nach Kaisūm überschreitet man die Euphratuferberge kurz vor dem heutigen Kilik und führt die alte Straße von dort sicher in östlicher Richtung am Südabhang des genannten Bergzugs weiter.

wesen, sein Routier ist auf der Kiepert-Karte eingezeichnet. Moritz hat den Ort auch besucht; in seinem allgemeiner gehaltenen Reisebericht erwähnt er zwar die Ruine nicht [8]), dafür aber beschäftigt er sich eingehend mit ihren syrischen und griechischen Inschriften in seiner Arbeit über die Inschriften jener Gegenden [9]). Es findet sich dort nicht nur die Veröffentlichung und Übersetzung der Inschriften, sondern vor allem sind dort ein-

Abb. 1. Surp Hagop (Djinndeirmene) Klosterruine. 1 : 200.

gehende Untersuchungen über die darin erwähnten Personen und die Entstehungszeit der Inschrift angestellt. Doch darüber später. Nur das möchte ich schon hier bemerken, daß wir es in erster Linie Moritz verdanken, wenn wir über die Baugeschichte dieses Klosters so genau informiert sind.

8) In den Abhandlungen der Gesellschaft für Erdkunde zu Berlin, Bd. XIII, Nr. 3 (Sitzung vom 6. März 1886).

9) Mitteilungen des Seminars für orientalische Sprachen 1898, I, 131 ff.

Ich habe die Ruine im Juni 1907 besucht und mich dort fast einen Tag lang aufgehalten. Leider sind aber meine Aufnahmen nicht so vollständig, wie ich es gerne hätte. Vor allem fehlen Photographien; mein Vorrat an Films war nämlich — es war am Schluß einer längeren Reise — bis auf zwei Stück aufgebraucht, und von diesen beiden ergab die Innenaufnahme wegen Unterbelichtung kein brauchbares Bild. Dafür tat ich mein Möglichstes, das Fehlende durch Arbeit mit Meßband und Reißblei zu ersetzen. Ganz leicht waren die Aufnahmen nicht, da bei der offenbar einmal bei einem Erdbeben stark zerstörten Ruine es etwas schwierig ist, die verschiedenen Bauperioden auseinanderzuhalten. Dazu kam auch noch, daß mir der ganze Bau wie ein Rätsel vorkam, da ja erst nachher

Abb. 2. Surp Hagop (Djinndeirmene) Klosterruine. 1 : 200.

die verwandten Bauten des Tūr ʿAbdın usw. bekannt wurden. Erst als ich später einmal Strzygowski von der Aufnahme erzählte, erkannte er darin einen Verwandten der von Miß Bell aufgenommenen Klosterkirchen. Ich übergab ihm denn auch mein Material über Djinndeirmene; es wurde dann tale quale in dem Amidabuche [10]) mit einer kurzen Bemerkung veröffentlicht [11]).

III. Beschreibung des Baus.

Der Bau ist ein typischer Vertreter des mesopotamischen Quertonnentypus, der fast ausschließlich bei Klosterkirchen sich nachweisen läßt: ein oblonges, in Nord-Süd-Richtung sich erstreckendes, mit einer mächtigen

[10]) van Berchem-Strzygowski, Amida, Abb. 210.

[11]) O. c. pag. 268 f.

Tonne überwölbtes Schiff; im Osten, nur durch eine Tür mit dem Schiff verbunden, das Sanktuarium.

Ich beginne meine Beschreibung mit dem letzteren. Die bauliche Gestaltung ist ohne weiteres aus dem Plane (Abb. 1) in Verbindung mit dem Schnitte (Abb. 2) ersichtlich: vorgelagert ein tonnenüberwölbter Raum, dann die Apsis, wie in Turmānīn [12]) und zwei kaum zwei Tagereisen entfernten, südlich des Euphrat gelegenen Bauten [13]), innen polygon; desgleichen die darüber

Abb. 4. Profil des Chorbogens. 1 : 13.

Abb. 3. Chorpfeiler. 1 : 13.

Abb. 5. Apsis: Archivolte der Fenster. 1 : 10.

Abb. 6. Apsis-Gesimse 1 : 10.

aufsteigende klostergewölbartige Halbkuppel. Die drei Fenster mit geradem Gewände, oben halbrund geschlossen. An den beiden äußersten Polygonseiten Nischen statt der Fenster. Rechts und links vor der Apsis zwei ganz antiki-

[12]) Vgl. Voguë, Syrie centrale pl. 130 (saec. VI).

[13]) Der eine Bau, eine Kirche in Ütsh Kiliseh, gehört einer Inschrift zufolge dem VIII. Jahrhundert an, vgl. Moritz o. c. pag. 135 ff. Der andere, eine Kirche in Nughurdj, ist undatiert. Ich habe beide Bauten im Frühjahr 1911 aufgenommen.

sierende kannelierte Pilaster (Abb. 3); zwischen ihnen und dem Kapitell ein aus Zahnfries, Kehle, Wulst bestehendes Mittelglied, darüber das rustikale Akanthuskapitell mit noch ganz nach antiker Weise geschweiftem Abakus. Die Blätter des Kapitells zeigen eine merkwürdig steife Mache; besonders unnatürlich ist die Blattspitze gebildet, die eingeschnitten ist und wie eine kleine Zunge überhängt. An den ähnlichen Kapitellen des Schiffs ist sogar auf jeder dieser herabhängenden Spitzen ein kleines Ornament angebracht, ein Kreuz, ein stilisierter Pinienzapfen oder dergleichen. Der die Apsis umspannende, wie mir schien etwas überhöhte, leicht hufeisenförmige Bogen (Abb. 4) ist schön profiliert nach dem bekannten, seit dem 6. Jahrhundert auftretenden Schema: Sima—Wulstfries—Sima. Hart unter der Sima Astragal und Zahnfries. Über dem Kapitell bricht dieser profilierte Bogen rechtwinklig um und hört ziemlich unvermittelt auf. Auch sonst ist die Apsis ziemlich reich mit Profilen ausgestattet. Eines umzieht archivoltenartig als fortlaufendes Band die Fensterbögen (Abb. 5), auf deren Kämpferhöhe jeweils umbrechend. Auch hier das gleiche Schema Sima—Wustfries—Sima; unter der unteren Sima ein Zahnfries, unter der oberen ein Viertelswulst, der beim Hauptfenster in ein Astragal übergeht. Über der Scheitelhöhe der Fenster das Hauptgesims (Abb. 6); die Sima ist hier in zwei Glieder aufgelöst, oben eine Kehle, dann, durch einen schmalen Steg getrennt, ein Wulst; darunter zwei schachbrettartig angeordnete Zahnfriese. In der Kehle läuft die Datierungsinschrift hin, links griechisch, rechts syrisch, in ziemlich hoch erhabenen Lettern. Über dem Mittelfenster ist an diesem Hauptgesims eine Rosette angebracht, ähnlich wie in syrischen Bauten. Darüber, in das Gewölbe einschneidend, ein weiteres, ebenfalls rundbogiges Fenster; noch weiter oben eine Rosette mit den Namen der vier Evangelisten in syrischer Sprache [14]).

An dem der Apsis vorgelegten länglich rechteckigen, tonnenüberwölbten Raum haben die verschiedensten, sicherlich weit auseinanderliegenden Zeiten ihre Spuren hinterlassen. Deutlich erkennt man einen, besonders außen auf der Südseite sichtbaren, älteren Mauerkern, mit außen und innen vortretenden strebepfeilerartigen Vorsprüngen; die inneren durch Nischen bildende Bögen miteinander verbunden. Ich habe diese älteren Teile auf dem Grundriß schwarz wiedergegeben. Sie sind sicherlich älter als die Apsis, die, wie man dies z. T. am Schnitt ersieht, mit dieser Bogenarchitektur nicht harmoniert, sondern vielmehr mit der späteren Füllung dieser Nischen in Verband steht. Außerdem sieht man auch außen bei den Punkten A und B deutlich, daß die Apsis mit diesem älteren Mauerkern nicht bündig ist. Vermutlich hat sich die ältere Choranlage in Über-

[14]) Meiner Erinnerung nach ist diese Rosette über dem oberen Fenster; leider habe ich keine genaue Notiz darüber; es ist nicht ausgeschlossen, daß sie vielleicht auch gerade über dem Apsisgesims ist.

einstimmung mit den erwähnten Bögen etwas weiter nach Osten hin erstreckt; man sieht auch tatsächlich außen, ca. ein Meter östlich des jetzigen Chorrundes, die Fundamente einer älteren, dreiseitig ummantelten Apsis [15]). Ob dieser ältere Mauerkern Türen hatte, ist nicht mehr genau festzustellen; auf der Nordseite ist zu vermuten, daß die Öffnung C alt ist.

In der jüngeren Epoche, die die jetzige Apsis erbaute, wurden dann sehr wahrscheinlich die Bogennischen mit alten Quadern ausgefüllt, zum Zweck ein genügend starkes Widerlager für das Tonnengewölbe zu schaffen, das sicherlich erst um diese Zeit entstanden ist. Die Türen D und E stammen wohl auch aus der gleichen Periode, das gleiche gilt von den Nischen F und G. Die letztere hat mit der Tür C, die damals gewiß auch ausgefüllt wurde, natürlich nichts zu tun. Auch die Rosetten über diesen Türen und Nischen sind jedenfalls gleichzeitig. Die Löcher in den Rosetten über Nische G waren vielleicht zur Befestigung von Metallknöpfen oder sonstigen Verzierungen bestimmt.

Später ist an diesem Bestand noch allerhand geändert worden; hauptsächlich Flickarbeiten, worüber der Schnitt einige Aufklärung gibt. Ich hatte überhaupt den Eindruck, daß der Bau einmal von einem Erdbeben stark erschüttert worden und nachher notdürftig, so wie er früher war, wieder zusammengestellt worden ist. Das mag vielleicht 1114 geschehen sein, aus welchem Jahre uns von einem Erdbeben berichtet wird, das die ganze Gegend zwischen Samosata und Marʿash heimsuchte und viele Dörfer und Klöster zerstörte [16]).

Ob der Bau wohl Pastophorien hatte? Darüber, ob bei der ersten Anlage solche da waren, lassen sich nicht einmal Vermutungen anstellen; die vorhandenen Reste sind zu spärlich. Wohl aber glaube ich, daß bei der zweiten Anlage solche vorhanden waren. Denn einmal finden sich bei allen bis jetzt bekannten Quertonnenkirchen Prothesis und Diakonikon vor, besonders aber beweisen hier die beiden Türen D und E das Vorhandensein solcher Nebenräume; die jetzt vermauerte Tür H erhebt dies auf der Nordseite zur Gewißheit. Ob eine der letzteren entsprechende Türe auf der Südseite war, weiß ich nicht mehr; sie kann mir sehr wohl entgangen sein, da dort der Schutt relativ sehr hoch liegt. Diese Nebenkammern müssen ziemlich geräumig gewesen sein, denn bei der nördlichen scheint mir, daß die Umfassungsmauern nur bei I und K angeschlossen haben können, da

---

[15]) Allerdings wäre auch nicht ausgeschlossen, daß diese polygone Anlage dem jetzigen Chorrund als Basis gedient hätte; die heutige Apsis ist nämlich außen gar nicht recht verblendet, und wir haben uns daher den Schnitt ihrer Mauer ursprünglich etwas breiter vorzustellen. — Man kommt hier über Vermuten nicht hinaus.

[16]) Matthaeus von Edessa cap. 67, pag. 112 (recueil des historiens des croisades Textes arméniens I).

die Mauervorsprünge L und M als strebepfeilerartige Abschlüsse gedacht sind [17]. Das ergäbe einen den anderen bis jetzt bekannten Quertonnenkirchen ähnlichen Grundriß, bei denen auch die Ostmauer so gezogen ist, daß höchstens das Halbrund der Apsis darüber heraussteht.

Das Schiff ist ca. 11 m lang und ca. 20 m breit [18]; leider ist nur die Ostwand sowie ein kurzer Ansatz der Nordwand (s. den Schnitt) erhalten. Die erstere ist durch eine Reihe durch Bögen miteinander verbundener Strebepfeiler in eine Anzahl Nischen aufgelöst (Abb. 7). Über den Bögen ein Gesims (Abb. 8), bestehend aus Sackkyma, und zwei Zahnfriesen darunter;

Abb. 7. Surp Hagop. Blick von Nordwest in das Schiff.

vor der mittleren Hauptnische ist das Gesims rahmenartig umgebrochen, um dieselbe etwas höher bekrönen zu können. Immer ist in der Mitte zwischen je zwei Nischen unter dem Gesims ein rustikales korinthisches Kapitell [19] in die Wand eingelassen und gleichsam als Bekrönung der Pfeiler zwischen den Nischen gedacht. Auf dem durch dieses Gesims gebildeten Rücksprunge der Mauer ruhen die das Tonnengewölbe tragenden Gurtbögen auf, sie sind schön profiliert mit Sima und darunter zwei Zahnfriesen (Abb. 9).

---

[17]) Bei M. ist zwar der Abschluß nicht erhalten, dafür aber beim entsprechenden Vorsprung der Südseite.

[18]) Die Länge von W. nach O., die Breite von N. nach S. gemessen.

[19]) Vgl. was ich darüber S. 488 gesagt habe.

Eigentümlich ist die das Hauptschiff im Norden und auch im Westen begleitende Bogenreihe. Sicherlich ist eine dritte im Süden zu ergänzen. Die einzelnen Bögen, über deren Konstruktion meine Skizze Fig. 11 aufklärt, standen jeweils senkrecht zur Wand des Schiffes. Sie bildeten eine Art Umgang um dasselbe; dazu stimmt ihre Höhe, die mutmaßlich ca. 3 m über dem Fußboden betrug. Dieser Umgang war zweistöckig, denn die obere Konstruktion scheint mir dazu bestimmt, eine flache Steindecke aufzunehmen; ich stelle mir das so vor, daß auf den Seiten über den Bogenpfeilern dicke Steinbalken von einem Pfeiler zum anderen gelegt wurden, während man den mittleren Teil durch um 30 cm dünnere Platten verband; 30 cm, weil der mittlere Teil des Bogens um soviel höher ist. Da die Platten

Abb. 8. Hauptgesimse am Hauptschiff. 1:13.

Abb. 9. Gurten des Tonnengewölbes im Hauptschiff. 1:13.

bedeutend schwächer waren als die Steinbalken und infolgedessen keine so weite Spannweite vertrugen, half man sich dadurch, daß man den mittleren Teil des Bogens bedeutend breiter bildete. Und nun die große Frage: Standen diese beiden Umgänge mit dem Schiff in Verbindung? öffneten sie sich als Seitenschiff und Empore im Bogen oder sonstwie gegen dasselbe? Die in ihrem Anfang erhaltene Nordmauer scheint dagegenzusprechen. Aber es ist meiner Erinnerung nach zu wenig davon erhalten, als daß man zuviel Gewicht auf diese Beobachtung legen könnte. Allerdings könnte eventuell der Gang im Westen gegen das Schiff zu abgeschlossen gewesen sein und eine Art Narthex gebildet haben; aber der Umgang im ersten Stock, noch dazu ringsherum, schiene mir unsinnig, wenn er nicht als Empore Verwendung gefunden hätte. Das Hauptargument jedoch für die Existenz von Seitenschiffen und Empore bildet der Umstand, daß die Umfassungsmauer des Schiffes, auf denen die Tonne aufruhte, außerhalb, d. h. nördlich und westlich der betr. Bogenreihen sich erhob: im Norden ist sie noch deutlich sichtbar; im Westen kann man daraus, daß sich an

der inneren (östlichen) Seite dieser Bögen eine kaum 1/2 m dicke Mauer [20]) erhob, schließen, daß die Hauptabschlußmauer weiter westlich gelegen war, so daß die Tonne auch diese westliche Bogenreihe miteingedeckt haben muß, wodurch sich deren Lage innerhalb des Schiffes mit Sicherheit ergibt. Ich neige daher der Auffassung zu, daß der untere Umgang weit eher als Seitenschiff denn als Narthex anzusehen ist, während der obere auf der Langseite wohl sicher, auf den beiden Schmalseiten höchstwahrscheinlich auch als Empore diente. Dies mächtige tonnengewölbte Schiff mit den sich rings herumziehenden Emporen wäre ein ganz eigenartiger, sonst nirgends belegter Typus, der Surp Hagop zur großartigsten und interessantesten aller dieser mesopotamischen Quertonnenkirchen machen würde.

Abb. 10. Surp Hagop. Rekonstruktionsversuch (Skizze).

Abb. 11. Bogenkonstruktion (Skizze).

IV. Historische Untersuchung.

An den Kopf dieser Untersuchung gehört die von Moritz veröffentlichte doppelsprachige Datierungsinschrift in der Apsis. Die syrische auf der nördlichen Seite lautet in deutscher Übersetzung: »Erbaut in den Tagen des frommen Mâr Dionysius, des syrischen Patriarchen, und des Bischofs Mâr Theodorus (und) des Klosterabts Mares.« Die griechische nach Moritz: ἐν τοῖς ἡμέραις Διονυσίου πατριάρχης καὶ Θεόδωρος ἐπίσκοπος. Aus dem τοῖς, aus dem Kasuswechsel Θεόδωρος aus der kürzeren Fassung des griechischen Textes schließt Moritz, daß dem Schreiber das Griechische nicht recht geläufig gewesen ist, was sicherlich der Fall gewesen sein mag, obgleich ich der Überzeugung bin, daß der griechische Text ursprünglich

[20]) Diese kann gut von Arkaden durchbrochen gewesen sein, was jetzt nicht mehr zu sehen ist.

nicht kürzer gefaßt war. Die zwei letzten Steine sind nämlich herausgenommen und durch neue ersetzt. Dies ist in einer Zeit geschehen, in der man immerhin noch einiges Stilgefühl hatte; denn man hat sich die Mühe gegeben, diese neuen Steine auch zu profilieren, aber doch muß damals dieses Stilgefühl gegenüber dem der früheren Zeit ziemlich gesunken sein; denn trotz des offenbaren Bestrebens, das alte Profil zu imitieren, ersetzte man die obere Hohlkehle durch eine einfache Schräge. Sehr gut möglich, daß dies nach dem Erdbeben von 1114 geschah [21].

Doch zurück zur Inschrift. Von den drei genannten Persönlichkeiten sind zwei bekannt: der Patriarch Dionysius und der Bischof Theodorus. Und zwar nimmt Moritz an, daß von den sieben jakobitischen Patriarchen, die Dionysius hießen, es der erste dieses Namens gewesen sei: Dionysius I von Tel Mahrê, der berühmte Chronist und zwanzigste Patriarch der Jakobiten (818—845). Beinahe zur Sicherheit wird diese Annahme dadurch erhoben, daß in der gleichen Zeit bei Barhebræus ein Bischof Theodorus Abt von Mâr Jakub genannt wird [22]. Weiter bestärkt wird diese Hypothese dadurch, daß am Anfang des 9. Jahrhunderts Harûn al-Rashid das Kloster hatte zerstören lassen [23], so daß damals ein Neubau nötig war. Moritz vermutet nun, daß Harûn, als er später durch die gleiche Gegend zog, die Erlaubnis zu einem solchen gegeben haben mag. Aber jedenfalls ist die Ausführung der Erlaubnis nicht auf dem Fuße gefolgt, da Harûn bereits 809 starb. Erwähnen möchte ich noch, daß die Inschrift und der Bau sicherlich gleichzeitig sind; die Inschrift ist kein Graffito, sie kann unmöglich später eingekritzelt sein, die Lettern sind hoch erhaben aus demselben Stein gemeißelt wie das Profil. Die Klosterkirche von Surp Hagop ist demnach fast sicher in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts erbaut worden [24].

Dies Resultat ist für den Kunsthistoriker vollkommen verblüffend. Strzygowski hat im Glauben an den tiefgreifenden Einfluß der mesopotamisch-christlichen Bauten am Werden der christlichen Kunst alle betreffenden Denkmäler, die Amidafassade, die Kirchen des Tūr ʿAbdīn usw., in ein sehr hohes Alter hinaufgerückt. Für Amida dachte er an das 4. Jahrhundert; über die Tūr ʿAbdīn-Klöster spricht er sich nicht präzis aus, sagt jedoch, daß die alten Chorbögen um »Jahrhunderte älter« als die nach seiner Annahme aus dem 8. stammenden Chorschranken der Kirche von Arnas sein müssen. Darüber später.

---

[21]) Vgl. S. 4 n. 16.

[22]) Kirchengeschichte, ed. Abbeloos & Lamy, I 347 ff.

[23]) Barhebræus, Chron. 134.

[24]) Wenn vom Standpunkte des Epigraphikers ein Zweifel gegen diese Datierung erhoben werden könnte, so wäre es höchstens der, daß einer der späteren Patriarchen Dionysius in der Inschrift gemeint wäre; das ist dann aber kunstgeschichtlich kaum möglich.

Als Beweis für ihr hohes Alter führt er noch das Jakobskloster bei Urfah an[25]) sowie auch Surp Hagop, von dem er meint, daß es wegen der Kannelierung der Schäfte an den korinthischen Pilastern und andern in früher Zeit vorkommenden Einzelheiten sehr hoch in altchristliche Zeit heraufzurücken sei[26]). Allerdings sind diese frühen Datierungen der mesopotamischen Denkmäler, die einem kein zutreffendes Bild des Werdens der mesopotamischen Kunst geben, von einigen stark angezweifelt worden[27]). Es ist daher angesichts so widersprechender Urteile von Wert, daß hier auf unzweideutige Weise ein urkundlicher Beweis erbracht ist, daß dieser konservativ klassische Stil bei den syrischen Christen bis tief in die islamische Zeit hinein in Übung geblieben ist[28]).

Von außerordentlicher Wichtigkeit ist es nun, daß wir uns durch Vergleich mit anderen Denkmälern über den Charakter dieses Stils bis in alle Einzelheiten hinein klar werden, denn nur so können wir an Hand der hier gewonnenen Erkenntnis auch die anderen Denkmäler danach beurteilen und uns über ihre mutmaßliche Entstehungszeit sowie über ihre entwicklungsgeschichtliche Bedeutung aussprechen. Die Hauptelemente, wie die meisten Profile (der Gurtbögen, des Chorbogens usw.), die Kapitelle, die Pilaster sind nun der Hauptsache nach den Motiven der syrisch-christlichen Kunst des 6. Jahrhunderts durchaus analog; das liegt so sehr auf der Hand, daß es verlorene Zeit wäre, dies näher zu beweisen. Aber nur in der Hauptsache, in manchen Einzelheiten liegen, im Vergleich mit den syrischen Kunstformen, Unterschiede vor; Unterschiede, die zwar keine neue Gedanken zeigen, sondern wohl eher als Mißverständnis und Degenerierung erklärt werden müssen. Hier muß nun gleich bemerkt werden, daß die Behandlung dieses Problems an und für sich sehr subtil ist; nicht nur weil die hier auftretenden Formen den älteren oft außerordentlich ähnlich sind, sondern vor allem, weil sich diese Degenerierung nicht genetisch entwicklungsmäßig nach einer Richtung hin vollzieht. Daher kommt es, daß die Unselbständigkeit und Ungeschicklichkeit in der Wiedergabe der alten Formen wie bei allen absterbenden nur noch kopierenden Kunststilen sehr verschieden ist und der Zufall eine große Rolle spielt. So erscheint das gleiche Kapitell, das gleiche Profil an einem Orte mehr so, an einem anderen wieder etwas

---

[25]) Es ist keine Rede davon. daß das Kloster aus so früher Zeit stammt. Es wird nicht viel älter als Surp Hagop sein. Der Grabturm hat mit der Kirche nichts zu tun.

[26]) Amida, pag. 268/9.

[27]) Vgl. besonders Herzfeld, in seiner Rezension des Amidabuches in der orientalistischen Literaturzeitung, September 1911.

[28]) Dies ist auch eine bemerkenswerte Parallele für den Gebrauch klassischer Formen bei den islamischen Bauten von Mshattā und Ḥarrān.

anders degeneriert, und es handelt sich hier eben hauptsächlich darum, zu finden, was allgemein charakteristisch und typisch ist. Als weitere Schwierigkeit kommt dann noch hinzu, daß es an genügend veröffentlichtem Material fehlt, an dem man diese verschiedenen Verbildungen der hellenistischen Formen beobachten und vergleichen könnte. Die meisten bisherigen Publikationen lassen einen hier mehr oder weniger im Stich, da die betreffenden Bauglieder oft nicht in genügendem Maßstabe reproduziert sind. Ich muß daher von vornherein bitten, bei meinen Äußerungen im Auge zu behalten, daß es sich mehr um Versuche zur Darstellung der dieser späten Kunst typischen Merkmale handelt.

Nehmen wir zuerst einmal die beiden Chorkapitelle. Sie weisen jenen rustikalen ungeschnittenen Akanthus auf, den wir schon an den hellenistischen Bauten Syriens finden, der dann an den Kirchen des 5. und 6. Jahrhunderts wiederkehrt [29]), und der sich später aus den hellenistischen Stilen in die des früheren Mittelalters, z. B. nach Spanien [30]) und in die früh islamische Architektur [31]) hinübergerettet hat. Sie sind im nördlichen Mesopotamien fast ebenso häufig wie die korinthischen Girlandenkapitelle. Die meisten derselben scheinen nun aber, mit den vor 600 entstandenen syrischen verglichen, beträchtliche Unterschiede aufzuweisen. Die letzteren nähern sich in Höhe und besonders in ihren schön konkav geschwungenen Konturen den antiken Kapitellen; in der Mitte des Blattes ist immer eine sanft geschwellte Blattrippe, und das etwas spitz auslaufende Ende neigt sich nach vorne und rollt sich mit der äußersten Spitze fast ein wenig um. Davon weichen die mesopotamischen Stücke in allerhand Punkten ab: oft ist z. B. das Kapitell, besonders in den Höhendimensionen, und zwar schon im 6. Jahrhundert, viel gedrängter [32]); andere Male ist die Silhouette nicht mehr schön geschwungen, sondern die untere Blattreihe steht vollkommen vertikal und steif in die Höhe und die obere Reihe ist ebenso steif etwas auf die Seite geneigt [33]). Das Hauptcharakteristikum sieht man aber — dies betrifft gerade die Stücke von Surp Hagop — bei der Behandlung des Blattes selber; zur Charakterisierung des Überhängens ist an der Spitze ein kleiner Einschnitt gemacht und hängt dann das herausgeschnittene Stück wie eine kleine Zunge herunter [34]), eine Bildung, die sich auch an

[29]) Nach Butler, pag. 28, »the most usual form«.

[30]) Mehrere Beispiele bei Dehio und von Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendandes, Tafel 34.

[31]) Z. B. Ḥarrān, vgl. Preußer, Nordmesopotamische Baudenkmäler, Tafeln 74—76.

[32]) Z. B. bei den Kapitellen des Umbaues der Sergiuskirche in Ruṣāfah, vgl. Sarre in den Monatsheften für Kunstwissenschaft 1909, 2, pag. 101; sie sind vielleicht Spolien.

[33]) Z. B. die oben erwähnten Stücke von Ḥarrān. Im Ṭūr ʿAbdīn vgl. Salāḥ, Preußer lo. c. Tafel 47.

[34]) Parallelen: die oben erwähnten Stücke von Ruṣāfah sowie in Ḥalabiyyah; im

korinthischen Kapitellen vermutlich bereits des 6. Jahrhunderts in Ruṣāfah und Fārqīn nachweisen läßt. Und statt der einen Blattrippe befinden sich mitunter — es scheint dies besonders in späterer Zeit der Fall zu sein — deren zwei, die unten an den beiden Ecken beginnen und sich kurz vor der Spitze, ein gleichschenkliges Dreieck bildend, wieder begegnen resp. sich vereinigen [35]).

Auch das Glied zwischen Kapitell und Pilaster hat im Vergleich zu den syrischen Denkmälern etwas anders geartete Formen. Das christliche Syrien verfährt da viel antiker, indem es gewöhnlich ein rundes Glied unter das Kapitell schiebt. In Mesopotamien ist dagegen, wie in Surp Hagop, dem Kapitell fast immer ein reich gebildetes Auflager untergestellt, bei den jüngeren Denkmälern wie hier, sehr oft eine Sima, gewöhnlich mit Zahnfries; jedenfalls ist dieses letztere Motiv allein in Mesopotamien stereotyp. Gänzlich unantik ist auch die Art und Weise, wie die Kapitelle des Schiffs einfach unter das Gesims in die Wand eingelassen sind, ohne daß ein Pilaster auch nur angedeutet wäre. Es kommt zwar zuweilen auch schon in Syrien vor, daß ein Kapitell in dieser Weise ohne dazugehörigen Pilaster angebracht wird; aber immerhin geschieht es dort wenigstens an der äußeren Ecke eines Gebäudes, so daß man mit dem Auge unwillkürlich den Pilaster ergänzt. Ich glaube aber doch kaum, daß sich ein syrischer Archtitekt getraut hätte, die Kapitelle so anzubringen wie in Surp Hagop.

Auffallend ist ferner — wenn man von Syrien kommt — in Surp Hagop die häufige Verwendung des Zahnfrieses; er kommt hier mehrmals vor: unter dem Kapitell, unter den Gesimsen, bei den Gurtbögen. Im Altertum und auch im christlichen Syrien ist das Motiv ziemlich selten. Auch bei den älteren mesopotamischen Kirchen ist es nicht häufig angewandt. Dagegen finden wir es überall im Ṭūr ʿAbdīn, überall bei Urfah (eine dieser Kirchen ist aus dem Jahre 766/767 datiert [36]); auch dies ein Hinweis, daß diese verschiedenen Bautengruppen zeitlich einander wohl nahestehen.

Noch auffallender ist das Gesimsprofil der Apsis. Die Sima ist hier in zwei Glieder, oben Hohlkehle, unten Wulst, aufgelöst, die beide durch einen Steg verbunden sind. Es ist dies hier eine ganz vereinzelte Bildung [37]); nur an der wohl auch jüngern Kirche von Nizib kenne ich ein

Ṭūr ʿAbdīn: Ḥākh, ʿAdhrākirche; Salāḥ u. a. m. Die Beispiele ließen sich ins Unermeßliche steigern.

[35]) Eine fast identische Behandlung an einem Kapitell des Narthex der ʿAdhrākirche in Ḥākh.

[36]) Ütsh Kiliseh, vgl. Moritz o. c. pag. 135 ff.

[37]) Ein Pfeilergesims bei der aus dem Ende des 6. Jahrhunderts stammenden Kirche

analoges Profil, das dort als Außengesims an der Apsis Verwendung gefunden hat. Sonst findet man als Apsisgesims fast überall in der Gegend die Sima mit Zahnfries vor. Ich vermute fast, man habe hier wegen der Inschrift, die gerade in die Hohlkehle zu stehen kam, eine Ausnahme gemacht. Unterhalb derselben wurde der Wulst und Kehle trennende Steg eingeschaltet, wodurch die Buchstaben oben und unten durch eine feste Linie begrenzt wurden.

Ebenfalls in den Rahmen wahrscheinlich jüngerer Kunstformen gehört der Wulst (Abb. 12), der, soviel ich mich erinnere — meine Notizen sind hier nicht ganz klar — über dem Gesimse des Schiffes dem Tonnengewölbe als Auflager dient; er bildet gleichsam eine Art Basis.

Das gleiche gilt von den das Tonnengewölbe begleitenden Quergurten; sie zeigen die syrische Sima mit zwei Zahnfriesen, eine Bildung, die ganz in den gleichen Charakter wie die übrigen Profile einschlägt.

Abb. 12. Auflager des Tonnengewölbes im Hauptschiff. 1 : 13.

Soweit die Details. Es fällt einem auf, wie sehr diese Schmuckformen — wieder im Gegensatz zu Syrien und im Einklang zu den Tūr ʿAbdīn-Bauten — mehr innen statt außen angebracht sind. Wie kahl wirkt doch neben der Apsis der ʿAdhrākirche in Ḥākh die der Kirche von Turmānīn, und wie reich erscheint im Vergleich zu der Mehrzahl der Tūr ʿAbdīn-Kirchen das Äußere der syrischen Bauten: es ist dies eine Parallele zu der im Mittelmeergebiet bereits früh einsetzenden Vernachlässigung der Außenarchitektur, die speziell hier auch dadurch bedingt sein mag, daß m. E. die meisten in Frage stehenden Bauten erst unter islamischer Herrschaft entstanden sind.

Über den Plantypus der Kirche will ich in einem besonderen Abschnitt reden; hier möchte ich aber doch noch bemerken, daß die großen Nischen an der Ostwand des Schiffs in den Quertonnenkirchen des Tūr ʿAbdīn (Mār Gabriel und Salāḥ) ihre Analogien haben.

Die kleinen mehr dekorativen Nischen in der Apsis und im Sanktuarium sind auch charakteristisch für jüngere Bauten. Die mittelalterlichen Bauten in Kilikien haben fast alle ähnliche Bildungen; der syrisch-christlichen Kunst sind sie hingegen vollkommen fremd.

Ich fasse zusammen: im 9. Jahrhundert haben wir hier eine technisch recht hochstehende, durch und durch konservative Schultradition, die während der ganzen umayadischen Epoche und noch später die Motive

von Nawa, ebenfalls aus Kehle und Wulst bestehend, differiert anscheinend stark mit unserem Stück; es soll wohl eine syrische Sima vorstellen. Vgl. Ancient Architecture in Syria Sect. B. Part. I, pag. 14.

des syrisch-christlichen Hellenismus bewahrt, aber nicht bereichert hat. Der Unterschied gegenüber der älteren Kunst besteht mehr in einigen Barbarisierungen sowie mitunter in einer gewissen trocken-schematischen, etwas monoton-stereotyp wirkenden Formgebung.

V. Konsequenzen für die Datierung und Bewertung der anderen mesopotamischen Bauten.

Dieses Resultat wirkt umwälzend auf unsere Anschauungen über die Entstehungszeit der nordmesopotamischen Kirchen im Tūr ʿAbdīn und in der Osrhoëne. Wenn Surp Hagop so jung ist, dann müssen auch viele jener anderen östlichen Kirchen um Jahrhunderte jünger sein als Strzygowski angenommen hat. Strzygowski hat jene Bauten in eine Reihe verschiedener Typen eingeteilt, denen er ein sehr hohes Alter und infolgedessen hohe entwicklungsgeschichtliche Bedeutung beimißt.

Ich folge seiner Einteilung.

Erstens die Quertonnenkirche. Ich beginne mit demjenigen Bau, der am meisten Ähnlichkeit mit Surp Hagop besitzt: der dem gleichen Heiligen geweihten Kirche von Salāḥ.[38]) Die Proportionen, die weiträumige Anlage des Sanktuariums[39]) erinnern stark an Surp Hagop. Die Profile der Archivolten und Gesimse sind fast gleich; die Kapitelle der Sanktuariumstür weisen genau die gleichen Eigentümlichkeiten auf; bei denen der Apsis fehlt wie bei denen des Schiffes des kommagenischen Baus der Pilaster. Die schmalen Schlitzfenster erinnern trotz der antikisierenden, sie umkleidenden Profile an mittelbyzantinische Bildungen. Alles Umstände, die es wahrscheinlich machen, daß Salāḥ auch erst ungefähr zur selben Zeit wie Surp Hagop entstanden sein kann. Auch jene schön skulptierten Pilaster rechts und links der Sanktuariumstür sprechen nicht dagegen. Abgesehen davon, daß sie Spolien eines älteren Baues sein können, was ich zwar kaum glaube, ist uns das Fortbestehen der alten Steinmetztraditionen durch die Fassaden von Amida und Mshattā genügend gewährleistet. Sehr wird diese Hypothese gleichzeitiger Entstehung durch den epigraphischen Befund bestärkt; Pognon[40]) konstatierte im Narthex 11 Grabinschriften des 10. und 11. Jahrhunderts, so daß m. E. als ziemlich bestimmt anzunehmen ist, daß die Kirche kurz vorher entstanden ist. Daß Mār Gabriel[41])

[38]) Vgl. die Aufnahmen von Miß G. L. Bell bei v. Berchem-Strzygowski, Amida p. 236 ff., und Preußer. o. c. pag. 35 ff.

[39]) Besonders der Umstand, daß der Apsis mit dem Altar ein Vorchor wie in Surp Hagop vorgelagert ist.

[40]) Pognon, Inscriptions de la Mesopotamie pag. 62 ff.

[41]) Amida, pag. 230 ff.; Preußer, pag. 31 ff.

älter ist als Salāḥ, ist wohl als zweifellos anzunehmen [42]). Ob aber der jetzige Bau wirklich auf Anastasius zurückgeht, ist nicht vollkommen sicher. Eine Berliner Handschrift, die von diesem Bau im Jahre 511/512 berichtet [43]), scheint nicht in allem zur jetzt stehenden Kirche zu stimmen, und es ist daher sehr gut möglich, daß die Erinnerung an den Abt Gabriel und an den Kalifen ʿUmar, die sich in den Namen Mār Gabriel und Dair al-Umr ausspricht, mit einem Neubau zu jener Zeit, also Anfang des 7. Jahrhunderts, in Beziehung zu bringen ist. Andrerseits aber könnte ich mir doch leicht denken, daß dieses ungefüge Bauwerk, das kein einziges architektonisches Profil aufweist, das früheste aller Tūr ʿAbdīn-Bauten wäre; es würde uns zeigen, wie man Anfangs des 6. Jahrhunderts in jener Gebirgsgegend architektonische Aufgaben löste. — Kaum eine Tagereise von Mār Gabriel entfernt ist eine ähnliche Quertonnenkirche, die ich wegen des ganz analog gebildeten Sanktuariums ebenfalls für sehr alt ansah: Mār Baschius. Die Technik ist ebenfalls roh und fehlt auch das dürftigste Profil. Ergebnis: Die ältesten Quertonnenkirchen des Tūr ʿAbdīn lassen sich frühestens im Anfang des 6. mit Sicherheit erst im 7. Jahrhundert nachweisen.

Zweitens: Die tonnengewölbte Saalkirche. Hier sei gleich anfangs bemerkt, daß die eingebauten Strebepfeiler samt Tonnengewölben sämtlich jung zu sein scheinen. Auch die Umfassungsmauern sind bei einigen Bauten etwas problematisch. Von Bautenwie Mār Sovo [44]) in Ḥākh als auch von Kafr Zah [45]) ist es schwer, ein bestimmtes Datum anzugeben. Mir persönlich scheint es kaum möglich, daß sie vor dem 7. Jahrhundert entstanden wären; besonders die Apsisgesimse scheinen mir dies nahezulegen [46]). Für noch jünger halte ich die Kirche von Arnas [47]). Ich glaube schwerlich, daß sie vor dem 8. Jahrhundert entstanden sein kann. Der Blattschnitt der Kapitelle, die Art und Weise, wie dieselben auf das sich darunter verkröpfende Gesims gestellt sind, ist doch sehr weit von den klassischen Traditionen des 6. Jahrhunderts entfernt. Strzygowski hat nun den Bau von Arnas zum Ausgangspunkt seiner Untersuchungen

[42]) Die Bildung des Sanctuariums ist mit Salaḥ verglichen sehr altertümlich. Ein zweites Kriterium für ein höheres Alter bilden die Mosaiken.

[43]) Gütige Mitteilung von Herrn Dr. Anton Baumstark. — Ist dieses Ms. wohl identisch mit dem von Socin (DMG 1835) pag. 252 erwähnten Karschunischen Ms.?

[44]) Aufnahmen Miß Bells im Amidabuche pag. 243 ff.

[45]) Aufnahmen Miß Bells im Amidabuche pag. 250 ff.

[46]) Überall das Schema Sima-Wulst-Sima, die Sima schon fast Hohlkehle mit Palmettenornament. Weder das 6. Jahrhundert in Syrien noch auch die Kirchen von Ruṣāfah und Fārqīn kennen derartige Apsisgesimse.

[47]) Aufnahmen Miß Bells im Amidabuche pag. 247 ff.

über die Entstehungszeit der Tūr ʿAbdīn-Kirchen gemacht, und man möge mir daher verzeihen, wenn ich hier etwas weitläufiger werde. Da der Chorverschluß mit seinen geometrischen Ornamenten durch eine von Pognon [48]) veröffentlichte Inschrift in das 8. Jahrhundert datiert sei, nahm Strzygowski an, der Chorbogen müsse »um Jahrhunderte älter« sein. Mit einem bin ich einverstanden: Chorbogen und Chorverschluß liegen um Jahrhunderte auseinander. Sehen wir uns nun aber den Architrav dieses Chorverschlusses näher an; die Hauptfläche wird von rein geometrischen, in Quadraten eingeordneten Ornamenten eingenommen, darüber und auf der Seite als Rahmenmotiv ein rohes Stalaktitenornament. Man denke: Stalaktiten als Umrahmung im 8. Jahrhundert, vor der Ibn Tūlūn, vor Samarra! Ich denke, es wird niemand widersprechen, wenn ich diesen Chorverschluß in das spätere Mittelalter, etwa 14. Jahrhundert, datiere. Es ist also gar nicht anders möglich, als daß die erwähnte Inschrift eine Spolie ist. Und nun wird uns alles klar: als man in mittelalterlicher Zeit jenen Chorverschluß errichtete, benützte man dazu wohl auch die Bauinschrift eines früheren Baus, wohl desjenigen, von dem die jetzige Apsis stammt, von der ich annahm, daß sie dem 8. Jahrhundert nahestehe. — Mār Augēn und Mār Yuhannā werden eher noch etwas jünger sein. Von Mār Augēn [49]) sind zwar die Details schlechter als sonstwo erhalten, aber das wenige noch Sichtbare beweist ohne weiteres die Zugehörigkeit zur gleichen Schule. Mār Yuhannā [50]) habe ich leider nicht besucht, aber wie Herzfeld richtig bemerkt [51]), weisen die Ziegeltrompen des Kuppelgewölbes im Narthex auf eine jüngere Zeit, aus der wohl der ganze Bau stammt.

Ergebnis: Die noch vorhandenen ursprünglich flachgedeckten Bauten des Tūr ʿAbdīn-Gebietes lassen uns vermuten, daß dieser Typus während der ganzen byzantinischen Epoche dort bekannt war. Wann und wo die ersten derselben überwölbt wurden, ist schwer zu sagen; die justinianische und die derselben vorhergehende Zeit kommt hierfür nicht in Betracht. Vielleicht kannte man in den darauffolgenden Jahrhunderten einzelne solcher Gewölbebauten [52]); die Saalkirchen des Tur ʿAbdin-Gebietes wurden jedoch wahrscheinlich erst im Mittelalter eingewölbt.

Drittens: die Kuppelbauten. Erst zwei Bauten mit richtigen Trompenkuppeln: Erstens der schon erwähnte Narthex von Mār

---

[48]) Pognon o. c. pag. 99.

[49]) Amidabuch, pag. 225.

[50]) Amidabuch, pag. 230.

[51]) In der O. L. Z. September 1911, pag. 412.

[52]) Kümmerliche Fundamentreste eines solchen Baues fand ich auf dem Nimrūd Dagh beim Kloster Mār Yaqūb. Seine Profile weisen auf eine Epoche, die schon ziemlich entfernt von der justinianischen Zeit ist.

Yuhanna, für den man wohl etwa das 8. Jahrhundert als terminus a quo annehmen muß. Dann die ʿAdhrā-Kirche von Ḥākh[53]. Hier läßt sich aus dem Vorkommen der Trompen allein kein sicherer Schluß auf spätere Entstehung ziehen, da es nicht über allem Zweifel steht, ob sie gleichzeitig mit dem übrigen Bau sind. Aber schon die ganze Plananlage (offener Narthex, quergelegtes Schiff, Chor und Pastophorien), dann die Technik (Ziegelwölbung des Narthex), die verschiedenen Schmuckformen (rustikale Kapitelle fast identisch mit denen von Surp Hagop usw. usw.) lassen es uns als fast sicher erscheinen, daß er in die gleiche Schule wie die anderen Ṭūr ʿAbdīn-Bauten gehört. Was dagegen die älteren Zentralanlagen von Nasībīn[54]) und Dair ez Zaʿfarān[55]) anbetrifft, so sind sie trotz ihres dekorativen Reichtums in baulicher Hinsicht das einfachst Denkbare. Wahrscheinlich hatte damals überhaupt keine eine Kuppel. — Nur noch kurz möchte ich andeuten, daß auch noch zwei Kuppelbauten von Amida selber ganz sicher dem späteren Mittelalter angehören: der Kuppeleinbau der jakobitischen Kirche[56]) und die sogenannte Nestorianerkirche[57]). Über die großen städtischen Zentralbauten später. Also auch hier das Ergebnis, daß gerade jene entwickelteren Bauten mit Trompenkuppeln in Nordmesopotamien der späteren Zeit angehören.

Und die Basilika? Fest steht es, daß in den mesopotamischen Städten solche waren; ja ich vermute, daß es die übliche Bauform der Gemeindekirchen im 6. Jahrhundert war. In Fārqīn nahm ich eine solche auf, die Khosrau II. erbaut hat; gleichzeitig mögen diejenigen von Rusāfah und Ḥalabiyyah sein; sicher ist auch die Kosmaskirche in Diyārbakr[58]) als solche zu ergänzen, und zwar wahrscheinlich nicht wie die anderen als Pfeiler-, sondern als Säulenbasilika. Auch auf dem Lande mögen da und dort Basiliken gewesen sein; ich kenne zwar nur wenige und jüngere Beispiele, die aber doch vermuten lassen, daß auch in früherer Zeit solche da waren.

---

53) Amidabuch, pag. 258 ff.

54) Preußer o. c. pag. 40 ff. Taf. 49 ff.

55) Preußer o. c. pag. 49 ff. Taf. 62 ff.

56) Amidabuch, pag. 187 ff.; Plan, pag. 192. Der achteckige Einbau hat mit der ursprünglichen Saalanlage nichts zu tun; er entstammt wohl dem Mittelalter. Seine Pfeiler verdecken auf sehr häßliche Weise die Kapitelle und den Triumphbogen der Apsis. Miß Bell hat dies schon erkannt, hat aber irrtümlicherweise auf ihrer Planskizze den Einbau als gleich alt wie die Apsis angegeben. Darum habe ich dies hier nochmals klarstellen wollen.

57) Amidabuch, pag. 173 ff.

58) Amidabuch, pag. 167 ff.

Wir sehen somit, daß die geläufigen Typen aus der Zeit vor 600 wahrscheinlich nur der Quertonnentypus für Klosterkirchen, die Basilika und der einschiffige flachgedeckte Saal[59]) für Gemeindekirchen waren; mit Ausnahme der Quertonnenkirche, die architekturgeschichtlich nur rein lokale Bedeutung hat, lauter Typen, die auch in Syrien, und dort viel früher und in viel reicherer Ausbildung vorkommen. Das gleiche gilt, wie weiter unten gezeigt werden soll, auch von den sporadisch vorkommenden größeren Zentralbauten. Daher ist auch nicht der Nachweis erbracht, daß die mesopotamischen Bauten tiefgreifend an der Entwicklung der christlichen Kunst teilgenommen hätten. Nirgends scheinen sie Anregungen gegeben zu haben, sie haben nur empfangen. Sie haben die erhaltenen Formen, wenn auch zeitweise mit ziemlicher technischer Fertigkeit, stereotyp und schematisch durch Jahrhunderte und Jahrhunderte wiederholt, und zeigen uns so in ihren letzten Repräsentanten das Bild eines dürren abgestorbenen Zweiges der christlichen Architektur.

Vor allem kann ich nicht glauben, daß Mesopotamien auf dem Gebiete des Gewölbebaues Führer gewesen wäre. Wenn z. B. Strzygowski sagt, daß sich heute beweisen lasse, daß Mesopotamien der Ausgangspunkt der »romanischen Gewölbekunst« sei[60]), so entspricht dieser Ausspruch in dieser absoluten und präzisen Form nicht den Tatsachen. Denn gerade in der in Betracht fallenden Zeit scheint man in Mesopotamien bei den Gemeindekirchen dem syrischen Beispiele gefolgt zu sein und hat alle Längskirchen flachgedeckt. Höchstens bei den Klosterkirchen mit quergelegtem Schiffe läßt sich frühzeitige Entstehung vermuten, aber gerade dieser Typus ist anscheinend ohne jede Nachfolge geblieben. Selbst für Kleinasien glaube ich kaum, daß hier in Mesopotamien das Stammland der Wölbung zu suchen ist, da die kleinasiatischen Kirchen älter sind als die mesopotamischen. (Kirche I. aus Binbirkilise mit Inschriften des saec. V.) Ganz gleich liegt es auf dem Gebiet des Dekorativen in der Architektur. Auch hier ist alles von Syrien, einiges wenige vom Mittelmeerkreis eingedrungen. Import ist aber alles.

59) Sicher datierte Beispiele vor 600 gibt es in Mesopotamien zwar nicht. Doch ist anzunehmen, daß wohl ebenso wie in Syrien solche schon sehr früh da waren. In Elif nahm ich einen solchen Bau auf, der bald nach 150 p. Chr. entstanden sein mag.

60) J. Strzygowski, Der Eintritt Mesopotamiens in die Kunstgeschichte. In den Monatsheften für Kunstwissenschaft, Januar 1910, pag. 2.

Eine Einwendung könnte man machen: man kann sagen, daß die paar großen Städtebauten in Amida, Rusāfah, Wīrānshar dafür sprechen, daß eine mächtige schöpferische Kraft der dortigen Kunst innewohnte [61]). Nun scheinen mir aber gerade diese Bauten mehrere Züge zu tragen, die darauf hinweisen, daß sie nicht als spezifisch mesopotamische anzusehen sind. Die Zentralkirche von Rusāfah ist zwar allerdings von einheimischen Steinmetzen erbaut worden, aber der Plantypus dieses wahrscheinlich erst nach Justinian entstandenen Baues [62]) zeigt Zusammenhänge mit dem im Mittelmeerkreise entstandenen Typus der Kuppelbasilika. Gleich liegen die Beziehungen beim heutigen Hofe der jakobitischen Marienkirche in Amida: auch hier ein zentralisierendes Schiff mit apsidialen Ausbuchtungen und langgestrecktem Chor. Auch das dritte Beispiel Wīrānshahr, bei dem, nebenbei bemerkt, die Durchbildung der Details namenlos dürftig ist, zeigt durch seinen Grundriß ebenfalls Übereinstimmungen mit den im Westen errichteten Zentralkirchen [63]) Und warum sollten nicht auch die Großstädte des Westens in mächtigen Dimensionen erbaute Monumentalkirchen gehabt haben? Ganz abgesehen davon, daß sich Qalʿat Simʿān ohne weiteres neben die erwähnten großen mesopotamischen Bauten stellen kann, müssen wir uns immer vor Augen halten, daß wir bis jetzt schließlich nur die Bauten von kleinen Landstädten, von Villenorten usw. kennen. Die Madrasah al-Ḥalāwiyyah, die von Herzfeld auf der von Sobernheim unternommenen Expedition nach Aleppo aufgenommen wurde, zeigt einem, daß solche Stadtkirchen ganz andere uns bisher unbekannte Plantypen aufweisen, und von Homs erzählt mir Herzfeld, daß die dortige Hauptmoschee Reste eines vorislamischen Baues von mächtigen Dimensionen mit mehreren Querschiffen enthalte. Und was wollen wir überhaupt über christlich-syrische Monumentalbauten reden, bevor wir in Antiochia gegraben haben??

VI. Das Orientalische an Surp Hagop.
Der Grundriß.

Im Amidabuch haben sowohl Miß Bell als auch Strzygowski darauf hingewiesen, daß die Quertonnenkirchen mit keinem der üblichen Kirchengrundrisse etwas zu tun haben, und vielmehr auffallende Ähnlichkeit mit

[61]) Vgl. das Kapitel »Die zentralen Riesenbauten der Städte« im Amidabuche pag. 219 ff.

[62]) Der Bauformen wegen können die Bauten von Ruṣāfah erst aus der Zeit kurz vor 600 stammen.

[63]) Man denke z. B. an die von Euseb (vita Const. III. 50) beschriebene Kirche zu Antiochia.

babylonischen Tempelanlagen aufweisen. Und mit einigem Recht: Das quergelegte Schiff dieser christlichen Kirchen enspricht dem Hekal, die Altarzelle dem Kebir, mit der Ausnahme, daß die Proportionen natürlich etwas andere sind. Und zwar ist diese Ähnlichkeit nicht nur eine rein äußerliche, denn es ist nicht von vornherein von der Hand zu weisen, daß die betreffenden Plantypen vielleicht auch geschichtlich miteinander zusammenhängen könnten. So viel ich mich nun erinnere, ist es noch nicht unternommen worden, die verbindenden Mittelglieder zwischen dem alten Babylonien und den christlichen Klöstern zu erwähnen; eine Anzahl dieser Mittelglieder sind von Kohl zusammenhängend publiziert worden [64]). Es sind dies eine Anzahl klassischer antiker Tempelanlagen in der Gegend von Petra, südlich des Toten Meers; Qaṣr Firʿaun in Petra [65]), Qaṣr Rabbā [66]), außerdem vielleicht ein Tempel von Mhayy [67]) und eine Ruine von Tawâne [68]). Die beiden ersten bestehen aus einem Adyton mit zwei Nebenräumen, einem quer davorgestellten oblongen Raum und einer Vorhalle, die bei Qaṣr Rabbā von zwei Treppentürmchen flankiert wird. Über die beiden anderen, von denen nicht ganz feststeht, ob sie diesem Typus angehören, vgl. Kohl, pag. 36—37. Im Vergleich zu den Quertonnenkirchen sind nun diese Tempel etwas größer und wohl auch höher (einzelne Teile wie die Nebenräume scheinen zweistöckig gewesen zu sein). Außerdem sind auch die Proportionen etwas andere, der Hauptraum ist im Verhältnis zur Gesamtanlage etwas schmäler als bei den christlichen Beispielen und bildet also auch in der Beziehung ein Mittelglied; er ist flachgedeckt. Wenn nun auch zwischen den babylonischen und den peträischen Beispielen ein Zeitraum von fast einem Jahrtausend liegt, so möchte ich doch dieser Hypothese einige Wahrscheinlichkeit zuerkennen, und zwar in erster Linie, weil gerade die Nabataeer als Handelsvolk die Vermittler zwischen dem Zweistromgebiet und den Mittelmeerländern waren [69]).

Wieso kommt es aber, daß derselbe Grundriß dann plötzlich im Klosterbau des nördlichen Mesopotamiens auftaucht? Denn daß wir es mit dem gleichen Typus zu tun haben, ist ja zweifellos; mit Ausnahme der Wölbung und einiger damit zusammenhängender, geringfügiger Verschiebungen in den Proportionen, haben wir es genau mit dem gleichen Plane zu tun. Ist

---

[64]) Heinrich Kohl, Kasr Firaun, 13. wiss. Veröffentlichung der D. O. G. Leipzig 1910.

[65]) Kohl, pag. 2, sowie Brünnow und v. Domaszewski, provincia arabia I, pag. 175 ff.

[66]) Kohl pag. 25 sowie Brünnow und v. Domaszewski, provincia arabia I, pag. 46 ff., außerdem bei Dussaud, Les arabes, fig. 32.

[67]) Brünnow und v. Domaszewski, o. c. I, pag. 70 ff.

[68]) Brünnow und v. Domaszewski, o. c. I, pag. 88 f.

[69]) Vgl. über diese Frage Rubens Duval, Histoire politique religieuse et litteraire d'Edesse, pag. 24 ff.

er nun am Ende auch hier direkt von Babylonien — durch Vermittlung der partischen oder persischen Kunst — nach dem nördlichen Mesopotamien gewandert? Zum Belegen einer solchen Annahme fehlen nun alle Denkmäler; wahrscheinlicher scheint es mir, daß das nördliche Mesopotamien diese Quertonnenanlagen aus dem Süden, vielleicht aus der petraischen Gegend übernommen hätte. Ernst Herzfeld bringt mich auf die richtige Spur, er schreibt mir: Könnte der Typus nicht vom Sinai hergekommen sein? Ich füge hinzu: Wohl durch Vermittlung von Ägypten. Dort ist das älteste Klosterland, dorthin weisen die Gründungssagen der Tūr ʿAbdīn-klöster, dort läßt sich wahrscheinlich der Kirchentypus mit quergelegtem Schiff bei den ältesten Lauren nachweisen [70]), dort finden wir bis in späte Zeiten hinein einen Nachklang dieses Typus bei fast allen Klosterkirchen [71]).

In Mār Gabriel mag wohl die erste dieser, wie ich annehme, nach dem Vorbild der ägyptischen Lauren errichtete Klosterkirche erbaut worden sein; von dort aus hat sich der Typus dann im ganzen Tūr ʿAbdīn verbreitet. Eine ganze Anzahl solcher Kirchen sind jetzt nachzuweisen; außer den reicheren Bauten der späteren Zeit (Salāḫ, Surp Hagop, Ambara [72])) auch einige bescheidenere kleineren Bauten, bei denen die Bestimmung der Bauzeit kaum möglich ist (Mār Ibrahīm bei Midiat, Mār Melko, Mār Elia in der Nähe des letzteren, die beiden letztgenannten mit Krypten). Auch in der Osrhoëne waren diese Querschiffkirchen bekannt (Shabaka, Capersana [73])); allerdings wurde dort mehr nach syrischer Weise das Sanktuarium nicht durch eine Wand vom Schiff getrennt und war das Schiff nicht gewölbt. Eine Mittelstellung nimmt die ʿAdhrākirche von Ḥākh ein, bei der Einflüsse von den verschiedensten Seiten sich zu kreuzen scheinen.

Beim ganzen Entwicklungsgang dieses Typus möchte ich noch auf eines die Aufmerksamkeit lenken: es ist nicht das einzige und erste Mal, daß die altorientalische Kunst der werdenden hellenistisch-christlichen einen Grundriß gegeben hat. In nichts tritt eine solche Anhänglichkeit am Alten, ein so konservativer Geist hervor wie im Beibehalten der Plantypen. Die Kunstgeschichte kann viel davon erzählen: Wie hat sich z. B. der Plan der christlichen Basilika durch alle Zeiten und alle Stilarten hindurch er-

---

70) Vgl. Gayet, l'art copte, fig. pag. 334. — M. Alex. Gayet hatte die Freundlichkeit, mir einige nähere Auskunft über diese Laura des hlg. Makarius zu geben. Er schreibt mir u. a.: toutefois je crois fermement que la disposition du plan qui vous interesse est ancienne, les soubassements, pour moi, sont du temps de Macaire.

71) Vgl. Gayet, l'art copte, pag. 141 ff.

72) In der Nähe von Dara zwischen Mardīn und Naṣībīn. Wird nächstens von Dr. Hinrichs, Mitglied der Assur-Expedition veröffentlicht werden.

73) Ich werde diese Bauten in meinem Bericht über meine mesopotamische Reise veröffentlichen.

halten. Die Kunststile kommen, werden und vergehen, und die Grundrisse bleiben dieselben. Wie ist im Orient z. B. der Typus des Iwans durch die Jahrtausende hindurch unverändert geblieben, von Persepolis in die Kalifenzeit und bis in unsere Tage. Oder der Typus der hettitischen Hilāni, der Vorhalle mit der Mittelstütze und den beiden seitlichen Türmen. In Sendjirli sehen wir ihn, dann übernimmt ihn die christliche Kirchenbaukunst des Inneren von Kleinasien, und noch heute weisen die elenden Bauernhütten in den Taurusbergen dieses Motiv einer Vorhalle mit Mittelsäule auf.

Aber trotz dieser Konstatierung des Eindringens einer altorientalischen Planform in den christlichen Klosterbau wäre es meiner Meinung nach verfehlt, dieser Tatsache eine große kunstgeschichtliche Bedeutung beimessen zu wollen. Gerade die eben angeführten Beispiele zeigen uns klar, daß sich solche Plantypen ganz unabhängig von der künstlerischen Entwicklung weitererhalten haben. Wenn wir z. B. heute im islamischen Hausbau Iwane antreffen, so folgt nicht daraus, daß wir bei diesen Häusern von persischen Kunsteinflüssen reden dürfen, und wenn die hettitischen Hilāni an kleinasiatischen Kirchen vorkommen, so folgt ebensowenig daraus, daß diese Kirchen Einflüsse hettitischer Kunst zeigen. Grundrißmotive wie diese Vorhallen, wie die Iwane verdanken eben ausschließlich praktischen Gründen ihre Entstehung und nicht künstlerischen. Sie stehen in keinem direkten Zusammenhang mit der Entwicklung der künstlerischen Ideen und sind teils ihrer praktischen Vorteile wegen, teils aus Gewohnheit beibehalten worden. — Die Kunst der verschiedenen Bauperioden hat dann diese althergebrachten Grundrisse verwertet, hat sie zum Teil dekorativ, zum Teil auch architektonisch ausgestaltet [74]). So war es auch mit dem in Frage stehenden Plantypus geschehen. Er allein war — wohl aus kultischen Gründen — als praktisch empfunden worden. Von einer künstlerischen Einwirkung Babyloniens merken wir im peträischen Arabien nichts. Im Gegenteil: die ganze künstlerische Ausgestaltung war hellenistisch und hatte mit Babylonien rein gar nichts zu tun. Und ebensowenig wir in Petra von einer Babylonisierung jener hellenistischen Kunst sprechen dürfen, ebensowenig

[74]) Damit will ich natürlich nicht ganz allgemein behaupten, daß die Architekten die Grundrisse als etwas von vornherein Feststehendes betrachtet hätten. Im Gegenteil gerade in den am höchsten stehenden Kunstepochen, wenn es sich um größere Baukomplexe handelte, bei denen es galt, die verschiedenen Räume in Beziehung zueinander zu bringen, sie zu einer Einheit zusammenzuschmelzen, da hat die Kunst — mir schweben hier z. B. die Aufgaben des Zentralbaus vor Augen — tiefeingreifend auf die Grundrißgestaltung eingewirkt und dieselbe bestimmt. Dies war aber nur bei einer hochentwickelten, ja raffinierten Kunst möglich, wie beim späteren Hellenismus, oder bei den Meistern der Hochrenaissance. — Bei dem in Frage stehenden Typus ist aber keine Rede hiervon.

können wir von einem Einschlag orientalischer Kunst bei Bauten wie Surp Hagop reden.

Mit diesen letzten Untersuchungen habe ich schon weit den Rahmen einer monographischen Behandlung überschritten und mich mitten in die Fragen und Probleme hineinbegeben, die Strzygowski in seinem Amidabuche aufgerollt hat. Hellas oder Orient? In diesen Worten ist die wichtigste aller dieser Fragen zusammengefaßt, und wenn ich mit meiner Ansicht, die sich mit Strzygowskis Resultaten nicht deckt, so offen hervorgetreten bin, so geschah das sicher nicht im Bestreben, irgendwelche Fehler in Strzygowskis Amida zu suchen. Ich anerkenne im Gegenteil gerne, daß dies das erste Werk ist, das uns mit dem einschlägigen Material bekannt gemacht, und daß hier auch der erste Versuch einer historischen Erklärung gemacht worden ist. Es liegt daher wohl im Sinne des Verfassers, bei Kenntnis neuer Denkmäler nicht stillezustehen, sondern den aufgeworfenen Fragen weiter nachzugehen, sich redlich zu bemühen, ihnen auf dem als richtig erkannten Wege beizukommen. Mehrmals bin ich durch jene Gegenden gezogen und habe auf Grund alles dessen, was ich erfaßt und erschaut habe, immer mehr den Eindruck gewonnen, wie stark und mächtig als treibende Kraft überall noch das hellenistische Element wirksam ist; Säulen, Kapitelle, Gebälke, Profile, kurz alles das, was einen Bau zum Kunstwerk macht, wurzelt in hellenistischen Bautraditionen. Wir dürfen deshalb auch keinen so großen Unterschied zwischen den syrischen Bauten und den mesopotamischen machen, indem wir letztere als orientalisch beeinflußt ansehen. Syrische und mesopotamische Bauten sind gerade zur Zeit der höchsten Blüte der mesopotamischen Architektur um 600 sehr nahe miteinander verwandt. Die ganzen weiten Gebiete östlich des Mittelmeers von den syrischen Bergländern bis gegen Persien und Armenien hin bilden baukünstlerisch eine große Familie, die gerade gegenüber Byzanz und dem Mittelmeerkreis ihren eigenen, in weit konservativeren Bahnen sich bewegenden Weg geht. Wohl gibt es in dieser Familie kleinere Differenzierungen: die Bergländer Zentralsyriens, die Bauten am mittleren Euphratlauf, die Städte am Nordrand der Djazīrah, die nördlichen Tigrisgebiete mit Amida und Martyropolis, alle diese Gegenden bilden wieder in sich abgeschlossene Gruppen, die sich in Einzelheiten von den anderen unterscheiden. Aber aus allen tönt ein starker gemeinsamer Grundton; das Gemeinsame überwiegt weit alle individuelle Besonderheit. Man spürt, man fühlt förmlich den gemeinsamen Brennpunkt, das Ausstrahlungszentrum, von dem aus diese Kunst ihren Weg genommen hat, um mit ihrem letzten Rest von Lebenskraft diese entferntesten Lande in ihren Lichtkreis zu ziehen, um sie neu zu beleben und zu beleuchten. Dieses Ausstrahlungszentrum war Antiochia, die Metropole Syriens, von deren Größe und Pracht

uns so viele literarische Nachrichten erzählen, die uns Kunsthistorikern verschlossen ist und vielleicht immer verschlossen bleiben wird. Und dies gibt uns die Pflicht, uns auch mit den vielen Bauten an der Peripherie, in den »Hinterländern« zu befassen, in denen allein wir noch die Baugedanken der Zentren verkörpert sehen. Ich hoffe daher, daß auch diese Zeilen uns wieder einen Schritt weiter bringen, und uns zeigen, welche Ziele wir fest ins Auge zu nehmen haben, um die christliche Kunst Mesopotamiens richtig zu verstehen und zu begreifen.

Der „Fürst der Welt" in der Vorhalle des Münsters von Freiburg i. B.

Von **Rudolf Asmus.**

Im Freiburger Münster steht an der Westwand der nördlichen Hälfte der Vorhalle an erster Stelle die Figur eines reichgeschmückten Königs, der mit einladender Gebärde dem Beschauer eine Rose entgegenstreckt. Sein von dem Gewande freigelassener Rücken entbehrt der natürlichen Bedeckung durch die Haut und ist durch ein wüstes Gewimmel von Schlangen, Eidechsen und Kröten verunziert. Dieselbe Idee kehrt in ähnlicher Ausführung am südlichen Hauptportal des Straßburger und an der Westfront des Basler Doms wieder.

Karl Schäfer (Frau Welt, eine Allegorie des Mittelalters. Schauinsland XVII, S. 58 ff.) hat die Freiburger Statue mit überzeugenden Gründen als den »Fürsten der Welt« gedeutet. Man hätte ihm zufolge in dieser Gestalt lediglich eine männliche Umbildung desselben Gedankens zu erblicken, welcher an der Westfront des Wormser Doms und an der Sebalduskirche zu Nürnberg als »Frau Welt« ausgebildet ist. Literarisch wird diese weibliche Fassung erstmalig von Walter von der Vogelweide gestreift, um kurz darauf in breiter Ausführung bei Konrad von Würzburg wiederzukehren. Weder Wackernagel, der sich zuerst um die schriftliche Überlieferung bemüht hat (Haupts Zeitschrift für deutsches Altertum VI, S. 151ff.), noch Sachse (»Der Welt Lohn« von Konrad von Würzburg. Beilage zum Jahresbericht der Dorotheenstädtischen Realschule. Berlin 1857), noch Schäfer (a. a. O.), noch Moriz-Eichborn (Der Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters = Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 16. H. Straßburg 1899), noch Sauer (Symbolik des Kirchengebäudes. Freiburg i. B. 1902 S. 369) konnten ein früheres Vorkommen unseres Vorwurfs in der Literatur nachweisen.

War aber überhaupt die weibliche Ausgestaltung die ursprüngliche? Für diese Annahme ist bis jetzt noch keinerlei Beweis erbracht worden. Sie wird hinfällig, sobald sich ein »Fürst der Welt« aufzeigen läßt, der älter ist als »die Frau Welt« bei Walter. Einen solchen glaube ich entdeckt zu haben, und zwar an einem sehr abgelegenen und sonderbaren Ort, nämlich bei einem Fürsten der Welt, der, nach christlicher Auffassung wenigstens, dem unsrigen so nahe steht, daß man ihn in der Kirche nur mit einer Ver-

wünschung erwähnte. Wir meinen keinen Geringeren als Julianus Apostata. In seinem »Gastmahl« findet sich (p. 309 C ed. Spanheim = p. 397, 18 ed. Hertlein) folgende Stelle: »(In die Götterversammlung) kam . . . Tiberius mit würdiger und strenger Miene und einem zugleich besonnenen und kriegerischen Blicke hereingeeilt. Als er sich aber seinem Sitze zuwandte, da wurden auf seinem Rücken unzählige Wunden sichtbar: so eine Art von Brandmalen und Schrammen und Spuren von schweren Hieben und Striemen und, wie eingebrannt, Krätzenarben und Flechten, die Folgen seiner Ausschweifungen und seines wüsten Lebenswandels. Da sagte Silen zu ihm: »Anders, traun, o Fremdling, erscheinst du mir jetzo denn vormals.« Der so gezeichnete Kaiser hat mithin zweierlei mit dem »Fürsten der Welt« gemein: Auch er besitzt eine mit seiner schönen Vorderseite kontrastierende häßliche Rückseite, und unter den Entstellungen der letzteren ist eine gleichfalls animalischen Ursprungs, die Krätze (ψώρα). Daß sie wie die anderen ein Krankheitssymptom ist, hat bei Konrad von Würzburg in den Versen

»ir lîp was voller blateren
und ungefüeger eizen (218)«

und

»si was sô gar unreine (224)«

eine passende Analogie.

Ich bin leider nicht imstande, die zeitliche Lücke, die zwischen der literarischen Zeichnung des Tiberius und der plastischen Darstellung des »Fürsten der Welt« klafft, mit sachdienlichen Zwischengliedern auszufüllen. Immerhin scheint eine zwiefache Übereinstimmung eine Brücke zwischen ihnen zu schlagen: Der »Fürst der Welt« gehört einer großartigen Konzeption an, die durch die Parabel der klugen und der törichten Jungfrauen auf das jüngste Gericht hinweist, das auch tatsächlich im Giebelfeld des Mittelportals abgebildet ist. Dem entspricht es, daß Tiberius eine Figur in einem literarischen Totengericht ist, zu dem die römischen Cäsaren vor den Göttern erscheinen. Zudem sind die beiden Persönlichkeiten Fürsten, und zwar schlechte Fürsten. Daß außer ihnen auch Christus und die personifizierte Lust in die beiderseitigen Kompositonen einbezogen sind, soll nur beiläufig erwähnt werden. Dagegen lohnt es sich, auf die älteren Anschauungen näher einzugehen, in welchen die erwähnten Übereinstimmungen ihre Grundlage haben. Den Weg zu ihnen zeigt uns der Apostat.

Er hat nämlich an der Tiberiusstelle offensichtlich Plutarchs Dialog »über die späte Bestrafung der Gottlosen« benützt [1]). Hier erzählt

[1]) S. Les Césars de l'Empereur Julien. Traduits par Spanheim. Amsterdam 1728, p. 41. Preuves p. 26, 27.

ein gewisser Aridaios (p. 565) einen eschatologischen Mythus und schildert darin das Schicksal, welches der im Leben noch nicht Gezüchtigten und Gereinigten nach ihrem Tode am jenseitigen Straforte harrt. Dort öffnet ihnen Dike den Leib, damit ihre Seelen in ihrer Schlechtigkeit ganz nackt sichtbar werden [2]). Als Zeichen ihrer Laster kommen auf diese Weise u. a. Striemen und schmutzige Farben an ihnen zutage. Unter diesen Seelen tritt besonders diejenige Neros deutlich in den Vordergrund. Hier haben wir es also wieder mit einem Totengericht und einem davor erscheinenden schlechten Fürsten zu tun. Das Interessanteste dabei ist aber die durch die Eröffnung des Leibes bewerkstelligte Entblößung der Seelen und ihrer Lastermale. Demnach würde die Rückseite des »Fürsten der Welt« nichts anderes darstellen als seine n a c k t e, durch die Spuren des Lasters gezeichnete S e e l e.

Julians »Gastmahl« ist aber seinem Gegenstand wie seiner literarischen Form nach auch mit den menippeischen Totengerichtssatiren verwandt. Als deren Vertreter kann uns zu unseren Deutungszwecken L u k i a n s »Fahrt in die Unterwelt oder der Tyrann« dienen [3]). Hier wird (§ 24) der Satz aufgestellt, die Übeltäter seien an den Brandmarkungen zu erkennen, die ihre nackten Seelen in der Unterwelt aufwiesen; für die Richtigkeit dieser Behauptung muß ein T y r a n n herhalten. Demzufolge trüge der »Fürst der Welt« seine nackte Tyrannenseele [4]) zur Schau.

Wo diese herstammt, verrät, von allem andern abgesehen, schon der Name des Plutarchischen Erzählers. Dieser Aridaios ist nämlich ein Doppelgänger des Ardiaios, den P l a t o n in dem eschatologischen Mythus am Ende des »Staates« (p. 615 C) als Beispiel eines in den Tartaros verwiesenen Tyrannen anführt, dem zudem von seinen Peinigern auch noch die Haut abgezogen wird (p. 616 A). Der Platonischen Darstellung zufolge, die in manchen Einzelheiten auch für Julians »Gastmahl« maßgebend war, tragen (p. 614 C) die Ungerechten auf ihrer R ü c k s e i t e Abzeichen alles dessen, was sie verübt haben. Hiemit ist auch gezeigt, warum der »Fürst der Welt« gerade am Rücken entstellt ist. Daß wir die Vorlage für ihn in letzter Linie bei Platon zu suchen haben, wird auch noch in einigen anderen Stellen wahrscheinlich gemacht: Die noch im Körper weilende Seele gleicht nach p. 611 D dem Meergotte Glaukos, an dem sich Austern und Seetang und Steine derart angehängt haben, daß er mehr einem Tiere ähnlich sieht als seinem

---

[2]) Nach p. 567 wälzen sich einige Seelen im Kote und kehren das Innere nach außen.

[3]) S. Spanheim, a. a. O.

[4]) Das Wesen dieser wird von dem kynisierenden Dion Chrystomos Or. I p. 17, 11 Dind. an dem Dämon der Tyrannis in der Art gezeichnet, daß sie trotz aller Bemühungen den Eindruck ihrer Häßlichkeit nicht verwischen kann.

ursprünglichen Wesen. Ferner erscheinen p. 614 D die von der Erde zu der Richtstätte emporsteigenden Seelen mit Schmutz und Staub bedeckt. Endlich sind auch nach Gorg. p. 523 ff. die zu richtenden Seelen, unter welchen sich auch der Tyrann Archelaos befindet, nackt (vgl. Crat. p. 403 B) und mit Striemen und Narben als Sündenmalen verunziert [5]).

Ich verhehle mir nicht, daß mein Erklärungsversuch noch sehr der Ergänzung bedürftig ist. Es bleibt noch nachzuweisen, auf welchem Wege die von orphisch-pythagoreischen Vorstellungen beeinflußte Platonische Idee in die Gedankenkreise des christlichen Mittelalters gelangte [6]), und wie sie hier im einzelnen ausgestaltet wurde [7]). Diese Aufgaben liegen aber auf dem Gebiet der mittelalterlichen Theologie und Kunstgeschichte, auf welchem ich Laie bin. Daher beschränke ich mich auf die gegebenen Andeutungen. Mögen sie bei den Kennern auf fruchtbaren Boden fallen und für die genetische Deutung der Darstellungen des jüngsten Gerichtes nutzbar werden!

---

5) S. v. Sybel, Christliche Antike I. Marburg 1906, S. 63 ff.

6) Wyttenbach, Animadversiones in Plutarchi Moralia II (Lips. 1821) p. 580 verweist für die Nacktheit der Seelen u. a. auf Origines c. Celsum II p. 419. (Die Seele Christi steigt zu den nackten, körperlosen Seelen hinab) und für die Seelennarben auf Basilius I, p. 147, Greg. Naz. Or. XVI p. 263 D und Isidorus Pelus. I. Ep. 417. — Dieterich, Nekyia. Leipzig 1893, S. 115, 1 stellt fest, daß der Grundgedanke des eschatologischen Mythus im »Staat«, Gott sei unschuldig an dem Übel, noch im sechsten Jahrhundert ein Schlagwort in den Debatten über die Willensfreiheit bildete.

7) Ist bei den Sündenmalen des »Fürsten der Welt« an eine Vermengung mit Vorstellungen von der Vernichtung des Leibes im Grabe zu denken?

Künstlerbriefe aus dem Archiv des Domes von Cremona.

Mitgeteilt von **Benno Geiger.**

I. Paris Ceresari an Giovanni Antonio da Pordenone.

Ex.mo pictore Mastro Gian. Ant.o Pordanon, Amico chariss.mo in Cremona.

Mastro Gian Antonio mio pictor Ex.mo Ho inteso per la lettera vostra il fine di quel capitolo havevate comincio lì in Cremona esser stato in satisfation di quelli signori presidenti, di che mi son molto alegrato. Ma mi son ben doluto et doglio grandemente che voi mi mettiate in dubio la venuta vostra, attento che la Excellenza del signor Marchese, al quale ho promesso zenza exception alcuna che a questo tempo venireste, quando voi manchaste restaria con mala satisfation. Però voglio che in nome mio pregate quelli signori presidenti instantissimamente ad licentiarvi per questo poco di tempo, raccordandogli che se io mi son discomodato de la persona vostra per accomodar le lor Signorie non mi devono esser in questa necessità così ingrati che non me ne compiacciano, ultra che come sapete ben voi ce n'è anche promissione, sì chè fate sopra ciò così gagliardo officio che ad ogni modo me vi prestino per questo tempo, el qual sarà così breve, che, con loro pochissima incomodità, satisfarano a me sopramodo. Avisandovi che quando non ci intervenisse la promission fatta al Signore Marchese, quale desidera tanto el fine di questa opera quanto voi sapete che ne sete bon testimonio, io non vi stimolaria come faccio. Ma in questo caso bisogna che voi faciate tale officio che ad ogni modo veniate, se non per fornir tutta l' opera almeno per farne un capitolo, acciò che se io non satisfaccio al signore in tutto, io lo possi satisfar in qualche parte. Et a voi mi offero et raccomando.

Mant. XXV. Julii MDXXI.

Paris Cœ̃s Eques.

Dieser Brief findet seine Ergänzung in einem Passus des Lebens Pordenones von Vasari, Le Vite, ed. Milanesi, V, S. 113: »venuto il Pordenone in credito e fama, fu condotto a Piacenza, donde, poichè vi ebbe lavorate

alcune cose, se n' andò a Mantoa; dove a messer Paris, gentiluomo di quella città, colorì a fresco una facciata di muro con grazia maravigliosa: e fra l'altre belle invenzioni che sono in questa opera, è molto lodevole, a sommo sotto la cornice, un fregio di lettere antiche alte un braccio e mezzo; fra le quali è un numero di fanciulli, che passano fra esse in varie attitudini, e tutti bellissimi. Finita questa opera con molto suo onore, ritornò a Piacenza..«. — Ridolfi, Le Maraviglie dell' arte, ed. II, Bd. I, S. 160, der Vasari vor Augen hat, weiß den Familiennamen anzugeben: Paris Ceresari, nebst der erwähnten Inschrift: Ceresariorum et amicorum domus; doch schon zu seiner Zeit ist die Historie »danneggiata dal tempo«. Unser Brief erlaubt uns einerseits Vasari in dem Punkte zu berichtigen, daß Pordenone sich von Piacenza nach Mantua und von hier dorthin zurückgewandt haben soll, während Cremona in beiden Fällen genannt sein will. Andrerseits ist die Annahme Milanesis falsch, daß diese Fresken schon vor 1520 vollendet gewesen sein mußten, da von ihnen in dem Kontrakt der Fabbricieri des Domes von Cremona mit Prodenone am 20. VIII. 1520 die Rede ist. Die drei »Arconi«, die Pordenone bestellt werden, mögen nämlich »de non mancho bontade de la opera per lui facta su lo Palazo del magnifico M. Paris Ceresata in Mantua« sein (Maniago, Stor. d. belle Arti Friulane 1823, S. 320; vgl. auch F. Sacchi, Not. pitt. Cremonesi, S. 274). Vielmehr hatte Paris Ceresari, nachdem Pordenone vor 1520 die Mantuaner Fresken begonnen hatte, ihn für die Arbeit an dem Dom Cremonas freigegeben, um ihn sich wiederum am 25. VII. 1521 nach Mantua zu deren Vollendung zurückzubitten. Das sich der Brief in dem Archiv des Cremonenser Domes vorfand, beweist, daß Pordenone die von seinem Mantuaner Gönner erbetene Pression den Fabbricieri gegenüber ausübte. Der Marchese, von dem der Brief spricht, ist Giovanni Gonzaga (1474—1525). Die Fresken waren 1763 bereits fast völlig verloschen (Cadioli, Descr. di Mantova, S. 70) und 1830 sah man davon nur noch »il semplice impronto di alcuni bambini (Susani, Nuovo Prospetto di Mantova, S. 132), Vgl. auch Crowe u. Cavalcaselle, Gesch. d. ital. Malerei, 1876, VI, S. 314.

II. Cristoforo Pedoni an die Fabbricieri des Domes Von Cremona.

Molto mag.ci sig.ri fabricieri del anno 1549: parve ali sig.ri fabriceri de quello anno de darmi charico di examinare le cose fatte per M.ro Laurentio: circha le loze deli portegi dela piaza: per le qual lui diceva avanzare libre novecento: Et perchè mi pareva honesto che la confidantia che epsi sig.ri haveno in me fusse per me fortificata et fondata sula ragione: Et de comisione de epsi sig.ri furon per me recerchati molti Mag.ri de diverse

citade fine al n°. de sei cioè dui de mantoa dui de verona dui de bressa quali furon circhati per me atute mie spese et de cavalli et dogni altre sorte de spese con permissa da epsi sig.ri de resarcirme del tuto como penso che epsi sig.ri ne farano fede: Et essendo io rimasto inresoluto si per la brevità del tempo per le fine de loro offitio: considerare che como anche per il manchamento del dinaro: però havendo recorso a V. S. qual volino se io ho ben servita le fabricha per quanto mi fu posibile per conservatione del honor mio: Et reduto il debito dele libre 900 de epsa fabricha in nulla et fattole credito de libre trecento come si po vedere per la relatione mia: Et del tuto non havendo hauto ricon pensa alcuna: ne dele mie fatiche: et industrie ne mancho deli dinari spesi in andate et cavali et tempo perso in servitio de epsa fabricha supplico V. S. non mi lassino con questo danno et volieno come suo costume satisfare al debito: como a povero compagno et fidele: Et del tuto ne restarò con obligo a V. S.

a la quale basa le man

D. V. S. B. Servitor Mro. Xoforo de pedon
talia preda.

In anderer Schrift darunter:

V. S. siano contente per remuneratione della estimatione fatta per lui in nome della fabrica et de nostra comissione dargli duoi scuti d'oro a questo natale, quali siano per recognitione più questo che per altro: et in fide me sottoscrivo adi 19 di novembre 1551

Bernardo Crotto

Io Alessandro Ronchadett afirmo quanto disopra è scritto.

Der Bildhauer Lorenzo Trotti hatte den Portikus (Bertazzola) an der Fassade des Domes von Cremona laut urkundlicher Nachricht schon vor dem Jahre 1515 begonnen; und 1520 war der damals vollendete Teil von Paulo Sacca und von Giovanni Gaspare Pedoni begutachtet worden. Daß 1549 eine nochmalige Begutachtung dieses Portikus durch Cristoforo Pedoni, den als Autor der Arca di Sant' Arealdo (1538) in der Krypta des Domes von Cremona bekannten Sohn Giovanni Gaspares, nötig wurde, beweist, wie lange jene Arbeit Trottis hingezogen ward, was für die offenbare Stilwandlung vom Früh- bis Hochrenaissanceornament am Denkmal selbst eine hinlängliche Erklärung bietet. Ob Cristoforo Pedonis im folgenden Dokument enthaltene Bittschrift erhört wurde, läßt sich nicht nachweisen, ist jedoch, angesichts der vielen Zahlungsvermerke an ihn in den Kassenbüchern, sehr wahrscheinlich.

III. Cristoforo Pedoni an die Fabbricieri des Domes von Cremona (ohne Datum).

Supplicazione di maestro Xforo Pedono lapicida.

Mag.ci signori fabriceri.

Maestro Christoforo pedono lapicida di questa città ha presentito come le S. V. voleno fare accomodare doe porte della chiesa maggior di questa città, cioè una verso la pescaria, et la grande verso la Piazza. Et perchè lui è certo che senza affetione di alcuno particulare, si attende solo all' utile della fabrica, aricorda a V. S. che per il tempo passato li incanti hano portato molto utile all' imprese della fabrica, et quando piacessi a V. S. deliberare questa impresa senza incanti, se offerisse a fare uno disegno laudabile, et secondo il disegno perficere detta impresa a laude di qualonque experto, et relassare alla fabrica il quinto del' amontare di detta impresa, et del tutto dare idonea sicurtà, et perciò supplica V. S. non gli facino torto, acciò non sij sforzato poi sostenere l'honor suo, et querelarsi con raggione, dale quale spera che per sua cortesia et bontà sarano accettate le sue fidele offerte, alle quali si raccomanda.

IV. Giulio Campi an die Fabbricieri des Domes von Cremona (ohne Datum).

Molti mag.ci Sig.ri regienti nela fabrica del Dommo.

Da li masaroli richiesto quanta spesa importa la pictura della Madonna et el putino con li doy angielli che sono posti sopra lo altare magiore nela chiesia catedrale del dommo et questo credo sia statto a loro inposto de commisione de V. S. per cio dico che io me remetto al guiditio loro ma pur quando V. S. desideraseno sapere la mia intentione li dirò che io tenga sia opera de quattro scuti rispetto che.... de spesa de oro mezo scuto et tanto consta la mettadura observando el stile antiquo quanto sia ala pictura a me pare sia meritevole de scuti uno per ciaschuna figura intendendo per cio che la M.a con el bambino sia per una figura sola de modo che seriano al pagare trey figure esendo depinte tutte le facie, loro mani et anche li panni deli 2 angielli a ... che sono boni colori et durabili a tale che in tutto sarebeno scuti quattro et tali serano come V. S. giudicano et me ne contenterò presuponendo che V. S. pagerano con el solito suo bono guiditio et a quelle humilmente li basio le honorate mani et megli raccomando.

D. V. S. devo servitore

Julio Campo pictor.

Giulio Campi, der 1572 starb, wird in den Rechnungsbüchern des Domes von Cremona 1541—1569 erwähnt (vgl. Sacchi, Not. pitt. Crem.

S. 191—93). Seine Haupttätigkeit scheint sich jedoch daselbst erst in den Jahren 1566—68 entfaltet zu haben, aus denen die Bilder stammen, die der Dom noch jetzt von seiner Hand bewahrt. Die hier in Rede stehende »Madonna mit dem Kinde und zwei Engeln«, die für den Hauptaltar wohl mit Goldverzierung im »stile antiquo« von ihm gemalt worden war, ist dort nicht mehr zu sehen und auch über die Zeit ihres Entstehens läßt sich Bestimmteres kaum noch hinzufügen.

V. Giovanni Battista Trotti, gen. Malosso, an die Fabbricieri des Domes von Cremona (ohne Datum).

Illi. Sig.[i] Fabricieri della Beatissima Vergine della Chiesa Catedrale.

Non essendo statto fatto, ne tanpocho conmicio il gonfalone da M. Vincentio Campi dell' asunta della Beatissima Vergine per la morte sua, et essendomi pervenuto all' horechie, che bona parte delli illi. Sig.[i] Fabricieri passati erano di bon animo di dar a me simil impresa anchor che per esser io absente et impedito nell' hopera di Lodi fosse poi datta a Ms. Vincentio Campi, mi è parso hora conveniente che mostri anch' io l' interna devotione, che porto a questa honorata fabricha e particularmente a questo illustre regimento, comparischo adonque a oferirmi a far detta impresa con quella diligenza che si conviene in così honorato honorato (sic) locho, e prometto più tosto achressimento di perfetione, che manchamento, potendo io ciò prometere con riverenza dell' ecell.[e] Ms. Giulio Campi essendo che facile è agiungiere all' opere altrui, quando però che con studio si va prochaciando di giunger all' ecellenza dell' arte, et il pretio di detta impresa rimetto sempre alle ille. SS. VV. confidato che haveranno consideratione al pretio del l' ecell.[e] Ms. Giullio Campi a quello che si poteva far all' hora et che si può far in questi tempi e di più al riusito e perfetione del hopera il che tutto di novo rimetto al giudicio delle illi. SS. VV. e con questo con ogni riverenza le bacio le mani. Delle illi. SS. VV. Devotissimo

sev.[or]

Giam. Batta Trotti
detto il Malosso.

Da Vincenzo Campi am 3. X. 1591 starb, dürfte Malossos briefliches Angebot, die von jenem nicht ausgeführte Assunta zu übernehmen, um 1592 zu datieren sein. Für den Dom Cremonas arbeitete Malosso wiederholt im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, gleichzeitig mit Antonio Campi. Letzterem wird in der Sakristei des Domes eine Himmelfahrt Mariä zugeschrieben (vgl. Grasselli Guida di Cremona, 1818, S. 16), die mit dem Gonfalon Malossos identisch sein könnte, falls der Auftrag ihm auch wirk-

lich übergeben wurde und die Zuschreibung an Antonio Campi, die nachzuprüfen ich keine Gelegenheit hatte, sich nicht als haltbar erweist. Malosso selbst vollendete laut Inschrift 1594 die von Guilio Campi im Chor von S. Abondio zu Cremona hinterlassene Assunta, ein Hauptwerk jenes Meisters, auf das im vorliegenden Briefe ehrenvoll Bezug genommen ist. Die »hopera di Lodi«, die Malosso vor dem Tode Vincenzo Campis von Cremona fernhielt, ist zweifelsohne das 1589 datierte Bild des »Heiligen Antonius von Padua« im Dom zu Lodi, das Zaist in seinen Notizie Istoriche II, S. 35, erwähnt (vgl. auch Cesare Cantù, Grande Illustr. del Lombardo Veneto, 1858 ff., V, S. 621).

Beiträge zur Biographie Hugos van der Goes und zur Chronologie seiner Werke.

Von **Hjalmar G. Sander.**

Über das Leben Hugos van der Goes ist uns bedauerlich wenig überliefert worden. Das erste gedruckte Buch, das Hugos Namen erwähnt, erschien erst 67 Jahre nach seinem Tode (1549) unter dem Titel: »La Couronne Margeritique«, ein Gedicht, das Jean Lemaire (1473—1548) in den Jahren 1504—1511 verfaßt hatte, und in dem es heißt: »Hugues de Gand qui tant eut les tretz (= traits) netz«. Vasari (1550) und Guiccardini (1567) nennen ihn dagegen »Hugo aus Antwerpen« und fügen kurz hinzu, daß sich im S. Maria Nuova-Spital in Florenz ein schönes Bild von seiner Hand befinde, daß er stets die vlämische Manier beibehalten und niemals sein Vaterland verlassen habe. Ein Jahr später (1568) gab Vaernewyck seine historische Schrift: »Die Historie van Belgis, diemen anders namen nach: den Spieghel der Nederlandschen Audtheydt« heraus, die eine wichtige, wenn auch immerhin nur spärliche Quelle für die Goes-Forschung bildet. Vaernewyck erzählt [1]), daß van der Goes (er nennt ihn stets nur »Meester Hughe«) zu den eifrigen Bewunderern des weltberühmten Genter Altars gehörte; auch hat er uns jene bekannte Anekdote überliefert, die sich an Hugos Gemälde: »Davids Begegnung mit Abigail« knüpft, ein Bild, das in Gent auf den Mauergrund des Kaminmantels eines Hauses beim Muydebrücklein gemalt und Hugos populärstes Werk war und das auch von Lukas de Heere (1565) besungen wurde. Ferner kennt Vaernewyck außer diesem noch drei weitere Bilder von Goes (zwei in Gent, eins in Brügge, vgl. van Mander), ohne sie jedoch näher zu beschreiben. Karel van Mander (1604), der, wie er selbst sagt, über Goes' Leben nur wenig hat in Erfahrung bringen können, hat seine Angaben über Meister Hugo fast ausschließlich Vaernewyck entlehnt, doch bringt er auch einiges Neue. Er nennt ihn »Schilder van Brugghe« und Schüler von Jan van Eyck, obwohl er kurz hinterher konstatiert, daß Hugos Werke in die Zeit um 1480 fallen; außerdem berichtet er von einem Glasgemälde in der St. Jakobskirche zu Gent, das Vaernewyck nicht erwähnt. Aber wo und wann Goes gestorben ist, davon weiß er nichts. Im Jahre 1611 erschien eine Weltchronik, die Opmeer († 1595) im Jahre 1569 vollendet hatte, und in der erwähnt ist, daß Hugos

Vaterstadt Leyden war [2]), doch beruht diese Angabe, wie wir noch zeigen werden, auf einem Mißverständnis [3]). 2 Jahre später (1613) veröffentlichte Frantz Sweerts (1567—1629) die Grabschrift Hugos van der Goes, aus der hervorgeht, daß Hugo als Mönch im Roode-Clooster bei Brüssel gestorben war [4]). In den folgenden Jahrzehnten und Jahrhunderten geriet Goes' Name immer mehr in Vergessenheit, und wenn das eine oder andere Buch überhaupt noch dürftige Angaben über van der Goes enthält (Sander 1624, Sandrart 1675, Baldinucci 1681/1688, Descamps 1753) [5]), so sind diese lediglich dem Manderschen Malerbuch entlehnt. Dies wurde erst anders, als um die Mitte des 19. Jahrhunderts und später namentlich von belgischen Archivaren handschriftliche Dokumente publiziert wurden, die — soweit sie nicht von dem berüchtigten Delbecq (1771—1845) gefäscht waren — einiges Licht über den Geburtsort, die Tätigkeit und das Ansehen Hugos als Maler ausbreiteten. Über die letzten Lebensjahre Hugos gibt uns eine Klosterchronik Auskunft. Diese Urkunde verdient schon deshalb ganz besonderes Interesse, weil sie die längste zusammenhängende biographische Nachricht über einen altniederländischen (bzw. altvlämischen) Maler enthält. Die Klosterchronik hat folgenden Titel: »Originale Cenobii Rubeevallis in Zonia prope Bruxellam in Brabancia«, und sie wurde etwa 30 Jahre nach Goes' Tode (in den Jahren 1509—1513) [6]) von dem aus Tournai gebürtigen Mönch Gaspar Ofhuys (1456—1523) verfaßt, der zur selben Zeit wie van der Goes Novize des Roode-Cloosters wurde. Obwohl diese Chronik in der älteren Literatur ab und zu erwähnt wird und auch außerhalb des Klosters nicht unbekannt geblieben ist [7]), so entdeckte doch erst der Archivar Alphonse Wauters im Jahre 1863, daß sie einen langen und höchst interessanten Bericht über Hugos letzte Lebensjahre im Kloster enthält [8]). Und doch hat dieser Ofhuyssche Bericht merkwürdigerweise bisher überhaupt noch keine eingehende Würdigung gefunden. Wauters selbst ist bei der Entzifferung der brachygraphierten lateinischen Handschrift nicht sehr genau zu Werke gegangen, an sehr vielen Stellen hat er den Text falsch, und zwar oft in völlig sinnentstellender Weise wiedergegeben [9]). Allen bisherigen Übersetzungen hat nun aber die Wauterssche Lesart zugrunde gelegen [10]), obwohl bereits im Jahre 1895 auf die Ungenauigkeit derselben hingewiesen wurde [11]). Wir hielten es daher für angezeigt, zunächst eine möglichst wortgetreue und sinngerechte Übersetzung des stilistisch und grammatikalisch in schlechtem Mönchslatein ziemlich unleserlich geschriebenen und nicht allzuleicht verständlichen (in der Brüsseler Bibliothek aufbewahrten) Originaltextes zu geben, bevor wir dem Inhalt das biographisch Wichtige entnehmen. (Der Übersicht halber haben wir den Text in einzelne Kapitel zerlegt und diese mit kurzen Überschriften versehen.)

Kap. I. Goes' Eintritt ins Kloster, seine Stellung unter den Mönchen.

Im Jahre des Herrn 1482 stirbt Konversbruder [12]) Hugo, der hier Profeß ablegte. Als Maler hatte er einen solchen Ruf, daß es seinerzeit hieß, diesseits [13]) der Berge könne man seinesgleichen nicht finden. Wir sind zu gleicher Zeit Novizen gewesen, er und ich, der ich dies hier niederschreibe. Gleich bei Hugos Einkleidung [14]) und überhaupt während seines Noviziats gestattete ihm der Prior Vater Thomas [15]), nach Art der Weltleute in den verschiedensten Dingen Trost und Kurzweil zu suchen — freilich in bester Absicht [16]), weil Hugo unter den Weltleuten eine angesehene Persönlichkeit gewesen war — und so kam es, daß man ihn bei uns mehr mit dem Pomp dieser Welt [17]) vertraut machte als damit, wie man Buße zu tun und sich zu demütigen habe. Dies erregte denn auch bei einigen starkes Mißfallen: Novizen, sagten sie, sölle man demütigen aber fürwahr nicht erhöhen. Weil er sich nun aber in ganz hervorragender Weise auf das Malen von Bildern [18]) verstand, erhielt er mehr als einmal Besuch von hohen Herrschaften, u. a. von dem durchlauchtigsten Erzherzog Maximilian [19]). Hatten sie doch alle den brennenden Wunsch, seine Gemälde zu sehen. So oft nun solche Gäste zu ihm kamen, gestattete ihm der Prior Vater Thomas mit Rücksicht auf diese den Eintritt ins Gästezimmer und die Teilnahme an dort stattfindenden Gelagen.

Kap. II. Hugos Reise nach Köln. Der Ausbruch seiner Geisteskrankheit. Seine Rückkehr ins Kloster.

Wenige Jahre nach Ablegung des Ordensgelübdes (es waren 5 bzw. 6 Jahre seitdem vergangen) geschah es nun, daß unser Klosterbruder sich, wenn ich mich recht entsinne [20]), nach Köln auf den Weg machte [21]). Es begleitete ihn hierbei sein Halbbruder Nikolaas [22]), der bei uns Donat [23]) war und hier auch sein Gelübde abgelegt hatte, ferner Chorbruder Petrus [24]) vom Kloster Marienthron, der sich damals im Kloster Jericho in Brüssel aufhielt, sowie noch einige andere Personen. Wie ich mir seinerzeit von Bruder Nikolaas habe erzählen lassen, befiel Bruder Hugo eines Nachts auf der Rückreise eine sonderbare Krankheit der Phantasie [25]); unaufhörlich begann er zu jammern, er sei ein Verdammter und zur ewigen Verdammnis verurteilt. Er wollte sich sogar ein Leid antun — er wäre denn nicht von seiner Umgebung gewaltsam daran gehindert worden. Infolge dieser merkwürdigen Krankheit nahm jene Reise ein gar trauriges Ende. Doch gelangte man dank der Unterstützung hilfsbereiter Leute schließlich nach Brüssel[26]), wohin man unverzüglich den Prior Vater Thomas kommen läßt. Als dieser

den Kranken sieht und hört, wie alles sich zugetragen, vermutet er, daß Bruder Hugo von demselben Leiden heimgesucht wurde, das einst den König Saul beunruhigte, und eingedenk dessen, daß Sauls Unruhe sich legte, wenn David die Harfe schlug [27]), ordnete er daselbst an, daß in Hugos Gegenwart fleißig musiziert würde [28]). Auch für anderweitige Schauspiele und Erholung sorgte er, um die Phantasiegebilde des Gemütskranken zu vertreiben. Bei alledem besserte sich Hugos Zustand nicht, er fuhr fort irrezureden und sich als ein Kind des Verderbens hinzustellen [30]). In dieser krankhaften Verfassung kam er nun also ins Kloster zurück.

Kap. III. Seine Pflege im Kloster. Die Gerüchte außerhalb des Klosters.

Die aufopfernde Pflege, die ihm hierselbst von Seiten der Chorbrüder zuteil wurde, die sich Tag und Nacht mit christlicher Nächstenliebe und voller Mitleid um den Kranken bemühten und auf alles Rücksicht nahmen, wird Gott dem Herrn bis in alle Ewigkeit und noch darüber hinaus unvergeßlich bleiben. Nichtsdestowinger suchten damals sehr viele Leute, sogar Magnaten, andere Gerüchte zu verbreiten.

Kap. IV. Die verschiedenen Ansichten über Hugos rätselhafte Geisteskrankheit.

Um was für eine Art von Krankheit es sich bei diesem Konversbruder gehandelt hat, darüber war man sich durchaus nicht einig. Gewisse Leute redeten von einem besonderen Fall von »frenesis magna« [31]), dem großen Hirnwüten. Andere aber meinten, er sei von einem bösen Geist besessen. Es waren eben Symptome beider unseligen Krankheiten bei ihm vorhanden; allerdings habe ich stets gehört, daß er während seiner ganzen Krankheit auch nicht ein einziges Mal irgend jemand hat ein Leid antun wollen, wohl aber immer wieder sich selbst. So etwas sagt man aber weder den Phrenetischen noch den Besessenen nach — was nun eigentlich in Wirklichkeit vorgelegen hat, das weiß Gott allein. Wir können also zwei verschiedene Auffasungen von der Krankheit unseres Klosterbruders haben.

Kap. V. Die natürliche Auffassung der Krankheit und ihrer Ursachen.

Einerseits nämlich könnte man sagen, daß es sich um eine natürliche Krankheit, eben um einen besonderen Fall von Hirnwüten gehandelt habe. Es gibt ja mehrere Varietäten dieser Krankheit, je nach der Entstehungsursache: Manchmal sind melancholische, d. h. schwarzgalligen Saft erzeugende Speisen [32]) die Ursache, ein andermal der Genuß starker Weine, die die Säfte erhitzen und zu Asche verbrennen. Ferner können Phrenesien ent-

stehen infolge gewisser Affekte, wie Traurigkeit, Bekümmernis [33]), Übereifer, übertriebene Ängstlichkeit. Endlich kann die Bösartigkeit verdorbener Säfte Phrenesie verursachen, wenn diese nämlich in dem Körper eines zu dieser Krankheit veranlagten Menschen überhandnehmen. Was nun die besagten Affekte angeht, so weiß ich bestimmt, daß sie unserm Konversbruder viel zu schaffen machten. So machte er sich beispielsweise die schwersten Gedanken darüber, wie er nur fertig werden sollte mit all den Gemälden, die er noch malen müsse, und in der Tat hätten — so hieß es wenigstens damals — »neun Jahre wohl kaum dazu ausgereicht«. Und dann vertiefte er sich geradezu übertrieben häufig in die Lektüre eines vlämischen Buches [34]). Was auf der anderen Seite das Weintrinken angeht, wenn es auch ohne Zweifel nur mit Rücksicht auf seine Gäste geschah, so hege ich für meine Person die Befürchtung, daß es nur zur Verschlimmerung seiner natürlichen Krankheitsveranlagung beitrug [35]). Wenn man also dieses alles berücksichtigt, so wäre es schon denkbar, daß sich unter solchen Umständen im Laufe der Zeit der Stoff seiner schweren Krankheit in seinem Körper gebildet hat.

Kap. VI. Die moralische Auffassung der Krankheit und ihrer Ursachen. Hugos Genesung.

Anderseits hat aber auch diese Auffassung ihre Berechtigung: daß nämlich Gottes allgütige Vorsehung es war, die diese Krankheit über ihn verhängte, und die, wie im 2. Petr. 3 [36]) geschrieben steht, »Geduld mit uns hat und nicht will, daß jemand verloren werde, sondern daß jedermann sich zur Buße kehre«. Dieser Konversbruder bekam nämlich in unserm Orden wegen seiner speziellen Kunst genug Schmeichelhaftes zu hören — tatsächlich wurde sein Name denn auch auf diese Weise berühmter, als wenn er unter den Weltleuten geblieben wäre. Weil er nun aber schließlich auch nur ein Mensch war wie wir alle, so hatte er infolge der vielen Ehrungen, Visiten und Komplimente, die man ihm zuteil werden ließ, ein recht gehobenes Selbstgefühl bekommen [37]). Da Gott aber nicht wollte, daß er verloren werde, sandte er ihm in seiner Barmherzigkeit diese demütigende Krankheit, die ihn denn auch gewaltig erniedrigte. Denn Bruder Hugo ging in sich, und sobald er genesen war, übte er die äußerste Demut [38]); freiwillig verzichtete er darauf, in unserm Refektorium [39]) zu speisen, und voller Demut nahm er nunmehr seine Mahlzeiten mit den Laienbrüdern unseres Klosters ein. Ich bin hier absichtlich so ausführlich gewesen, weil ich mir sage, daß Gott dies alles nicht bloß um der Bestrafung der Sünde willen geschehen ließ,

ich meine, um den Sünder zurechtzuweisen und ihm Gelegenheit zur Besserung zu geben, sondern um auch uns eine gute Lehre zu geben.

Kap. VII. Die Lehre, die uns diese Krankheit gibt, vorausgesetzt, daß sie eine natürliche war (mit Exkurs über den eigentlichen Sitz der Phrenesie).

Angenommen nämlich, diese Krankheit sei ihm aus einem natürlichen Grunde zugestoßen, so würde uns das die Lehre geben, daß wir die Affekte nicht in uns zur Alleinherrschaft gelangen lassen dürfen, sondern daß wir ihrer Herr werden müssen, wenn wir nicht unheilbar geschädigt werden wollen.

Bruder Hugo, dieser vortreffliche Maler, hatte sich infolge der allzu intensiven Betätigung seiner Vorstellungskraft und Phantasie, und infolge der vielen Gedanken, die er sich machte, eine Hirnaderläsion [40]) — so hieß es wenigstens seinerzeit — zugezogen. Es soll nämlich irgendwo im Gehirn eine äußerst kleine und zarte Blutader geben, die unter dem Einfluß der Vorstellungskraft und Phantasie steht [41]). Sobald wir nun Vorstellungen und Phantasien im Übermaß in uns aufkommen lassen, wird dieses Äderchen in Mitleidenschaft gezogen. Erreicht nun diese schädliche Inanspruchnahme einen solchen Grad, daß das Äderchen zerreißt, so verfällt der Betroffene in Phrenesie oder in Wahnsinn.

Wir müssen unsern Phantasien und Imaginationen, unsern Grübeleien, dem Hangen und Bangen [42]) und überhaupt allen eitlen und unnützen Gedanken, womit wir unser Hirn doch nur fruchtlos beunruhigen [43]), ein Maß und Ziel setzen, wenn anders wir nicht Gefahr laufen wollen, unheilbar zu erkranken. Doch wir sind Menschen. Und das Schicksal, das diesen Konversbruder traf, sollte es nicht auch uns treffen können?

Kap. VIII. Die Lehre, die uns diese Krankheit gibt, vorausgesetzt, daß sie von Gott gesandt war [44]).

Angenommen aber, dieses Unglück sei nicht aus einem natürlichen Grunde geschehen, sondern infolge Gottes unfehlbarer Vorsehung, die sich der Auserwählten und Prädestinierten annimmt, wenn sie einen Fehltritt begehen, wie, meine Brüder, hätten wir dann das Wesen der Buße und Umkehr zu definieren? Besser ist es, noch hier auf Erden ins Unglück gestürzt als ewig gepeinigt zu werden? [45])...

Wenn Du also hochmütig bist, so erniedrige dich vor Gott und seinem Stellvertreter, deinem Hirten, sonst wird Gott selbst, der den Hochmütigen widersteht und nicht will, daß jemand verloren werde, dich dergestalt demütigen, daß du deinen Mitmenschen ein warnendes Beispiel wirst. Willst

du also die irdischen Strafen mäßigen und den Höllenstrafen entfliehen, so erniedrige dich und führe einen guten, disziplinvollen Lebenswandel. Er liegt in unserem Klosterhof begraben, unter freiem Himmel.

Hiermit endigt dieser wertvolle, für den Psychiater und Kunsthistoriker gleich,interessante Bericht. Das Krankheitsbild, das der Chronist entwirft[83]) ist dank seiner moralisierenden Absichten so ausführlich detailliert, daß wir trotz der Schwierigkeit sicherer psychiatrischer Diagnostik mit aller Sicherheit festzustellen vermögen, an welcher Geisteskrankheit Hugo van der Goes gelitten hat: wir haben hier das traurige oder vielmehr tragische Bild einer schweren melancholischen Erkrankung, der sog. Angstmelancholie (melancholia agitata) vor uns. Die angeführten Krankheitssymptome des etwa 50jährigen[46]), der plötzliche Ausbruch[47]), sowie der ganze Verlauf der Krankheit sind so typisch, daß in diagnostischer Hinsicht keine andere Geisteskrankheit in Frage kommt. Wir brauchen nur die charakteristischen Momente der Ofhuysschen Darstellung zusammenzufassen. Hugos traurig-depressive Verstimmung, sei nemotorische Unruhe und ängstliche Erregtheit, sein Lebensüberdruß, die Suizidialversuche, sein Versündigungswahn, seine Schlaflosigkeit — alles dies sind ganz typische Symptome der schweren Melancholie. Andere akut einsetzende Geisteskrankheiten von akutem Verlauf wie die akute Paranoia oder die akuten alkohologenen Psychosen (Delirium tremens, akute Halluzinose) kommen differentialdiagnostisch schon deswegen nicht in Betracht, weil hierbei u. a. die Halluzinationen auffällig in den Vordergrund treten. Daß van der Goes aber während seiner Krankheit halluziniert habe, davon spricht der Chronist mit keinem Wort. Bemerkenswert ist auch, daß er sich seiner Umgebung gegenüber stets harmlos verhielt und sie in keiner Weise aggressiv bedrohte — ein Verhalten, das man bei Melancholikern meistens, bei delirierenden Alkoholikern so gut wie niemals beobachtet. Ferner ist Gehirnerweichung (Dementia paralytica) nicht nur wegen des typisch progredienten Verlaufs dieser Krankheit, sondern vor allem auch deswegen auszuschließen, weil sie als eine parasyphilitische Krankheit aufzufassen ist. Die Syphilis ist aber höchstwahrscheinlich amerikanischen Ursprungs, jedenfalls fand ihre erste epidemische Ausbreitung erst 12 Jahre nach Goes Tode statt[48]).

Doch der Ofhuyssche Bericht gibt uns mehr als Hugos Krankheitsgeschichte. Wir können uns ein deutliches Bild von Hugos Dasein im Kloster, von der Tragik der letzten Lebensjahre dieses großen Künstlers machen. Da drängt sich uns zunächst vor allem die Frage auf, welche Beweggründe mögen den Maler veranlaßt haben, sich von der Welt abzuwenden und ins Roode-Clooster zu gehen? Um hierüber entscheiden zu können, müssen wir uns das Wenige vergegenwärtigen, was uns aus Hugos

weltlichen Tagen bekannt geworden ist. Seine Heimatstadt war Gent [49]) (daß er in Ter Goes auf Seeland geboren sei, ist eine ebenso naive wie vage Behauptung) [50]), wie uns eine absolut authentische und glaubwürdige Urkunde vom Jahre 1479 ausdrücklich versichert [84]). Hugos Geburtsjahr wird auf die Zeit um 1433 herum anzusetzen sein [51]), er war also wohl gleichaltrig mit Memlinc. Zweifellos hat van der Goes eine mehrjährige Lehrzeit bei Rogier van der Weyden von Brügge [52]) durchgemacht, so ist z. B. das etwa um 1460 entstandene Jugendwerk Hugos, das herrliche Wiener Diptychon (namentlich die Pietà) sicherlich unter Weydens persönlichem Einfluß entstanden. Nachdem Goes am 5. Mai 1467 — vermutlich in demselben Jahr wurde Memlinc als Nachfolger Hugos Schüler bei Rogier von Brügge — Mitglied der Genter Malergilde geworden war, gelangte er schnell zu dem Ruf eines bedeutenden Malers. Bereits im nächsten Jahre wurde ihm zusammen mit den angesehensten Malern seiner Zeit der ehrende Auftrag zuteil, die Festdekorationen für die Vermählungsfeier Karls des Kühnen zu liefern [85]). Van der Goes scheint auch in Gent verheiratet gewesen zu sein [53]). Ob während seiner achtjährigen Genter Ruhmesperiode Schüler bei ihm in die Lehre traten, darüber ist uns nichts bekannt geworden. Doch muß der sog. Maître de Moulins in näheren künstlerischen Beziehungen zu Goes gestanden haben. Hugos Ansehen und Ruhm wächst von Jahr zu Jahr, im Jahre 1474 bekleidet er bereits innerhalb der Gilde das höchste Ehrenamt eines Dekans, und vermutlich noch in demselben Jahre wird er, als der Würdigste, von dem Agenten des weltberühmten Bankhauses der Medici in Brügge mit der Ausführung eines gewaltigen Triptychon betraut, das den Italienern ein imposantes Beispiel flandrischer Kunst geben sollte, und in dem van der Goes denn auch, wie Voll sehr richtig bemerkt, seine Meisterschaft etwas absichtlich zur Schau stellte. Und schon im nächsten Jahre geschah das Unerhörte: Im Herbst des Jahres 1475 — wenige Monate nach Dirk Bouts Tode [54]), unmittelbar nach Vollendung des Portinarialtars und kurze Zeit, nachdem man ihn ein drittes Mal durch die Ernennung zum Doyen geehrt hatte, gab Hugo van der Goes aus irgendeinem Grunde plötzlich seine weltliche Existenz auf, um auf der Höhe seines künstlerischen Könnens und Ansehens als der berühmteste Maler diesseits der Alpen in einem kleinen, idyllisch gelegenen brabantischen Kloster von höchstens 25 Seelen [55]) in stiller Beschaulichkeit als Konverse den Rest seines Daseins zuzubringen.

Was mag ihn zu diesem tragischen Schritt veranlaßt haben? Da van der Goes sicherlich eine von Haus aus stille, in sich gekehrte und zur Schwermut neigende Natur war und die Melancholie eine ausgesprochene Neigung zu Wiederholungen, zu »Rezidiven« hat, so will es uns scheinen, daß Hugo sich infolge einer Anwandlung von Melancholie von der Welt abwandte; es ist wohl möglich, daß eine melancholische Wahnvorstellung,

etwa ein Versündigungswahn und eine fieberhafte Angst vor der göttlichen Strafe ihn ins Kloster trieb [56]). Wie dem auch sei: vor der Welt und den Klosterbrüdern muß er seine wahren Beweggründe verheimlicht haben, jedenfalls geht aus der Ofhuysschen Darstellung hervor, daß niemand, nicht einmal Hugos Halbbruder an die Möglichkeit des Auftretens einer mit Depressionszuständen verbundenen Geisteskrankheit bei van der Goes gedacht hat. Und daß er noch im Jahre 1479, also nach vierjährigem Aufenthalt im Kloster, das volle Vertrauen der Welt besaß, beweist ja die interessante Tatsache, daß er, als der Berufenste, damals von der Stadt Löwen mit der Abschätzung eines Gemäldes aus Dirk Bouts Nachlaß beauftragt wurde.

Wir ließen Goes' Eintritt ins Roode-Clooster in den Herbst des Jahres 1475 fallen; das bedarf der Begründung. Denn Wauters hatte infolge eines Rechenfehlers das Jahr 1476 hierfür in Anspruch genommen, was bis heute die herrschende Ansicht geblieben ist. Ofhuys erzählt uns (Orig. cen. R. V. F. 112[v]), daß er an dem Todestage des Mönches Johannes von Nivelles (alias von Isaakbusch), der im Jahre 1475 starb, ins Roode-Clooster eintrat (cf. Cod. Hag. l. c. S. 323 u. 332). Hiermit stimmt auch die Tatsache überein, daß Ofhuys, der zwischen dem 1. Januar und dem 1. November 1456 geboren war, nach dem Catalogus fratrum (Cod. Hag. S. 332) im 19. Lebensjahr, d. h. zwischen dem 1. Januar und dem 1. November des Jahres 1475 Mönch wurde [57]). Da Ofhuys ausdrücklich betont, daß Goes und er selbst zu gleicher Zeit (pariter) Novizen gewesen seien (cf. Kap. I), so muß auch Goes noch vor dem 1. November 1475 Mönch gewerden sein. Auf einem andern Wege kommen wir zu dem gleichen Resultat. Wir hören, daß Meister Hugo 5 resp. 6 Jahre (Kap. II), sagen wir 5½ Jahre, n a c h d e m e r P r o f e ß g e t a n h a t t e, eine Reise ins Ausland unternahm, auf der Rückreise erkrankte, und im Roode-Clooster nach mühseliger Pflege wieder genas und im Jahre 1482 starb. Nach den Windesheimer Statuten konnte ein Konverse erst nach Ablauf eines vollen Jahres seit seiner Einkleidung das Ordensgelübde ablegen [58]). Ferner wird zwischen dem Beginn der Reise Hugos und seinem Tode mindestens ein halbes Jahr gelegen haben, da Ofhuys überschwengliche Lobrede auf die Chorbrüder und deren aufopfernde Pflege keine allzu kurze Krankheit vermuten läßt, und die klinische Erfahrung lehrt, daß sich eine schwere melancholische Erkrankung stets über eine ganze Reihe von Monaten zu erstrecken pflegt. Mithin muß Goes volle 7 Jahre im Kloster gelebt haben. Wenn wir überdies berücksichtigen, daß Hugo am 18. August 1475 zum letztenmal als Doyen seiner Gilde in den Urkunden nachzuweisen ist [59]), obwohl er bis zum 15. August 1476 gewählt worden war, so müssen wir zu dem Gesamtergebnis gelangen, daß er zwischen August und Ende Oktober des Jahres 1475 Klosternovize

wurde. Es wird also auch aller Wahrscheinlichkeit nach der Portinarialtar schon vor Ablauf des Jahres 1475 vollendet gewesen sein. Warburg kam bekanntlich auf Grund genealogischer Daten zu dem Schlusse, daß dieser Altar zwischen 1474 und 1477 gemalt sein müsse [60]).

Wie haben wir uns das Leben Hugos van der Goes im Kloster vorzustellen? Worin bestand überhaupt die Aufgabe der Konversbrüder? Diese Frage haben wir zunächst zu beantworten [61]). Wir betonten schon, daß der Begriff (und die Stellung) der fratres conversi nicht in allen Orden zu allen Zeiten der gleiche gewesen ist. Gregor Rivius [62]) (1737) sagt in seiner bekannten »Monastica Historia occidentis«, daß die Konversen der Windesheimer Kongregation eine verhältnismäßig sehr geachtete Stellung innerhalb der Klostergemeinde einnahmen. Tatsächlich waren die Konversbrüder dieser Kongregation denn auch veri religiosi, d. h. vollgiltige Ordensmitglieder: sie wurden in gleicher Weise aufgenommen und zum Profeß zugelassen wie die fratres chorales. Wie die Chorbrüder verpflichteten sie sich in ihrem Gelübde zeitlebens im Kloster zu bleiben und in Armut, Keuschheit und Gehorsamkeit zu leben. Sie waren wie die Chorbrüder zum Chordienst verpflichtet, der täglich mehr als 4 Stunden in Anspruch nahm. Zur Nachtzeit mußten sie ebenfalls zum Chorgebet in der Kirche erscheinen. Es gab nur zwei Mahlzeiten, das Prandium und die Coena, zu andern Zeiten durfte weder gegessen noch getrunken werden. Im Oratorium, Dormitorium und Refektorium hatten die Konversbrüder strenges Stillschweigen zu beobachten. Die Zahl der Konversen durfte nicht über 8 betragen. In der Kleidung unterschieden sie sich von den Chorbrüdern nur durch das Nichttragen des Rochets und durch den kürzeren Talar. Wer einmal als Konversbruder aufgenommen worden war, durfte nur mit besonderer Genehmigung des Generalkapitels — aber auch nur im Ausnahmefall — zum Stande der Chorbrüder promovieren. Van der Goes wurde diese Vergünstigung nicht zuteil, er blieb bis zu seinem Tode Konversbruder. Die Beschäftigung der Konversen war aber im übrigen eine rein praktische, und in diesem Sinne waren sie Mönche zweiten Ranges. Ofhuys selbst nennt sie »Klosterdiener« (nonne servi sunt et operarii coenobii?) [63]). Haus- und Feldarbeit jeglicher Art hatten sie zu verrichten, überhaupt lag ihnen gemeinschaftlich mit den Donaten und Laienbrüdern (laici) die Erledigung aller profanen Wirtschaftsarbeiten ob.

Es ist nicht verwunderlich, daß Hugo van der Goes schon wegen seiner ganzen Vergangenheit bereits als Novize eine Sonderstellung unter den Mönchen einnahm, zumal er vom Prior, der seiner Kunst offenbar volles Verständnis entgegenbrachte, in jeder Weise protegiert wurde. Worin diese Vergünstigungen, das »solatium mundanorum« (Kap. I) bestanden haben, ist unschwer zu erraten. Nicht allzu streng brauchte er sich an die Mönchs-

regeln zu halten, vielleicht wurde er mitunter vom Chordienst befreit, und die rohen praktischen Arbeiten blieben ihm vermutlich erspart. Und überhaupt was sonst von den Mönchen »offiziell« verlangt wurde: »promptam oboedientiam, alacritatem in vigiliis et abstinentiis, mortificationem voluntatis proprii, observationem silentii, pompis seculi perfecte renuncire« usw. [64]) — alle diese rigorösen Vorschriften brauchte van der Goes allem Anschein nach weniger streng als seine Klostergenossen zu respektieren. Zweifellos war ihm vor allem auch das Malen gestattet. Goes' Ruf und Ansehen als Künstler verblich denn auch nicht, seine Gemälde fanden allgemeine Anerkennung und Bewunderung, man scheint ihn überhaupt mit Besuchen und Komplimenten förmlich überschüttet zu haben. Und doch muß sein ganzes Mönchsdasein unendlich schwer auf ihm gelastet haben, denn sein übermächtiger Schaffensdrang und sein Künstlerehrgeiz ließen ihm keine ruhige Stunde. In den durch das kanonische Stundengebet und überhaupt durch den Chordienst fortwährend unterbrochenen Mußestunden konnte er nicht das schaffen, was seine gestaltungskräftige Phantasie ihm eingab. Die Mönche, mit denen er lebte, und für die er ja eigentlich zu arbeiten hatte, werden sich schwerlich in seine reiche Künstlerseele haben hineindenken können; sicherlich haben sie im geheimen des öfteren über die Ambitionen des Sonderlings gespottet, und wenn er gelegentlich das innere Bedürfnis hatte, sich auszusprechen, über seine künstlerischen Pläne und Ideen zu reden, so wird manch einer ihn für einen dünkelhaften Prahler gehalten haben, »der noch nicht einmal in 9 Jahren all das fertigbringen würde, was sein Größenwahn ihm vorgaukelte« [65]). Daß sich nämlich bei vielen gar bald der Neid und die Mißgunst zu regen begann, ist nur zu begreiflich. »Seine Bevorzugung und Sonderstellung erregte bei einigen starkes Mißfallen,« wie der Chronist selbst zugibt. Und Ofhuys selbst, der ehemalige Zollbeamte, der bei seinem Eintritt ins Roode-Clooster erst 19 Jahre alt war, wenig Bildung besaß und nur einige Brocken Lateinisch und Vlämisch verstand — er war damals nur der französischen Sprache mächtig [66]) — scheint zu denen gehört zu haben, die Meister Hugo zwar für einen bedeutenden Maler hielten, die aber seiner Künstlernatur nicht gerecht wurden. Wenigstens fühlt man aus dem ganzen Bericht nicht eben viel Mitgefühl mit dem tragischen Geschick des Künstlers heraus, eher das Gegenteil. Ofhuys wird uns in seinen späteren Jahren als ein energischer, gottesfürchtiger und strebsamer, um nicht zu sagen, streberischer Mönch geschildert — er war in sieben verschiedenen Klöstern Prior (bzw. Procurator oder Rektor) — und als solcher tritt er uns auch in seiner Chronik entgegen; aber auf der andern Seite war er ohne Frage ein einseitiger, trockener und wenig feinfühliger Mensch. Ofhuys redet, wie schon erwähnt, nicht von den Motiven, die van der Goes veranlaßten, ins Kloster zu gehen, aber seine in

Parenthese gestellten Worte: »Wurde er doch auf diese Weise berühmter als wenn er in der Welt geblieben wäre« (Kap. VI) — klingen sie nicht so, als ob er sagen wollte: »eine schlaue Spekulation trieb ihn ins Kloster«? Ofhuys Berichterstattung ist sehr sachlich und vorsichtig. Seine persönliche Ansicht läßt er nur selten durchblicken. Auch folgende Stelle wirft ein Licht auf seine diplomatisch-vorsichtige Diktion: er will sagen, daß Bruder Hugo infolge der vielen Ehren, die man ihm erwies, ein hochmütiger und dünkelhafter Mann wurde, er vermeidet aber solche allzu eindeutige Ausdrücke und schreibt sehr gewählt: »forte cor suum elevatum est« (Kap. VI), was man ebensogut mit »gehobener Stimmung« übersetzen könnte. Ein weiteres Moment sei im Anschluß hieran gleich erörtert: War Hugo van der Goes ein Säufer? Man muß sich vor Augen halten, wie natürlich es war, daß man dem Maler, der so oft mit hohen Gästen abseits von den andern »dinieren« durfte, nachsagte, daß er bei solchen Gelegenheiten sich reichlich gütlich tat und sich des Weins nicht allzusehr enthielt — durften doch die Mönche offiziell nur während der beiden Mahlzeiten trinken! Auch dieses Gerücht gibt Ofhuys sehr vorsichtig wieder. Bei der Besprechung der mutmaßlichen ätiologischen Momente der Krankheit Hugos erwähnt er auch das Weintrinken, macht aber gleich die Einschränkung: »indubie propter hospites«, eine Bemerkung, die des ironischen Beigeschmacks entschieden nicht entbehrt. Trotzdem sich Ofhuys in diesem Punkte durchaus mit Reserve ausdrückt und weit davon entfernt ist, die Hauptursache der Krankheit im Weintrinken zu suchen (er führt die Phrenesie auf »passiones animi« zurück und erblickt im Weintrinken nur ein aggravierendes Moment), ist Goes unbegreiflicherweise in den Ruf eines delirierenden Alkoholikers gekommen, nicht zum wenigsten wegen Springers unverantwortlicher »Übersetzung«: »den größten Schaden aber tat ihm die Liebe zum Wein«! Es sei hier auch noch einmal darauf hingewiesen, daß die von Ofhuys so ausführlich beschriebenen Krankheitssymptome Säuferwahnsinn mit aller Sicherheit ausschließen lassen.

Es konnte van der Goes nicht entgehen, wie kleinlich seine Umgebung oder doch ein großer Teil seiner Umgebung von ihm dachte. Auch außerhalb des Klosters scheint man hiervon gewußt zu haben; so wird wohl das Gerücht entstanden sein, man habe Goes während seiner Krankheit nicht mit der schuldigen Nächstenliebe und Aufmerksamkeit gepflegt [67]).

Nachdem Hugo nun unter solchen, wohl nicht allzu erfreulichen Umständen, mehr als ein halbes Jahrzehnt im Kloster verbracht hatte, wird es wohl sein sehnlichster Wunsch gewesen sein, das Kloster für längere Zeit zu verlassen, um einmal wieder in einer andern Umgebung zu leben und Freiheit zu atmen. Von der Reise selbst erfahren wir nur, daß Köln ihr Ziel war. Auch darüber läßt uns der Chronist im unklaren, ob van der

Goes diese Reise aus privatem Interesse oder, was wahrscheinlicher ist, im Auftrage des Priors zum Zwecke der Erledigung einer offiziellen Klosterangelegenheit unternahm — die Konversen wurden häufig zu solchen Diensten verwendet [68]). Daß Goes damals (1481) in Köln mit den berühmten Malern dieser Stadt zusammentraf, ist sehr wahrscheinlich. (Die Reise von Brüssel nach Köln legte übrigens genau 40 Jahre später Dürer in 5 Tagen zu Pferd zurück (12. Juli bis 16. Juli 1521). In Köln wird van der Goes wohl in dem Kloster: »Zu Unseres Herrn Licham« gewohnt haben, dem einzigen Augustinerkloster dieser Stadt, das zur Windesheimer Kongregation gehörte [69]). Auf der Rückreise ereilte ihn jenes tragische Geschick: er wird eines Nachts plötzlich geistesgestört. Er hat die ängstliche Wahnidee, daß er ein Verdammter sei und wegen seiner Sünden die Gnade Gottes verloren habe und von der himmlischen Seligkeit für alle Zeit ausgeschlossen sei. Er bezeichnet sich selbst als »filius perditionis« mit Anlehnung an die Bibelstelle: »Homo perditus, filius perditionis.« Was mag die Ursache seiner Melancholie gewesen sein? Wir erwähnten schon, daß die eigentliche Ursache der Melancholie noch durchaus in Dunkel gehüllt ist. Ausgelöst wurde seine Melancholie damals möglicherweise durch das quälende böse Gewissen, das Mönchsgelübde gebrochen zu haben, oder vielleicht durch das traurige Bewußtsein, gerade in dem Augenblick in das weltfremde Kloster, an das er durch sein Gelübde gefesselt war, zurückkehren zu müssen, wo sein Lebenstrieb und Freiheitsdurst, sein künstlerischer Schaffensdrang und Ehrgeiz durch die Anregung der Reise einen neuen Höhepunkt erreicht hatte. Es ist nicht unmöglich, daß seine Melancholie in Gent zum Ausbruch kam. Hier wenigstens ging noch im Jahre 1495 das Gerücht, Hugo van der Goes habe bei der Betrachtung des Genter Altars den Verstand und den Glauben an sich selbst verloren und sei in Melancholie verfallen [70]). Auf das Gerücht selbst ist zwar wenig zu geben, wenngleich uns Vaernewyck überliefert hat, daß Meister Hugo ein eifriger Bewunderer dieses unsterblichen Werkes war. Aber wir können aus dieser Anekdote mit einiger Sicherheit schließen, daß van der Goes in seiner Vaterstadt Gent geisteskrank wurde, zumal Brüssel, wohin er ja nach Ofhuys zunächst gebracht wurde, auf direktem Wege zwischen Gent und dem Roode-Clooster liegt [71]).

Über die Krankheit selbst haben wir bereits im Zusammenhange das Wichtigste gesagt. Daß Hugo van der Goes von seiner Melancholie wieder genas und keineswegs im »Irrsinn gestorben ist«, haben wir ebenfalls festgestellt. Eine trübsinnige Verstimmung bei sonst klarem Bewußtsein könnte freilich zurückgeblieben sein. Kein Wunder, daß er, der sich zeitlebens mit so großen und kühnen künstlerischen Plänen getragen hatte, durch die Krankheit tief gebeugt, daß er kleinmütig und demütig, menschenscheu und wortkarg wurde. Der

Anblick der Chorbrüder, die ihn nicht verstanden hatten, und die nun wohl gar seiner spotten würden, war ihm unerträglich: bis zu seinem Tode ließ er sich nicht mehr im Refektorium der Chorbrüder blicken, und er zog es vor, mit der niedersten Klasse der Klosterbewohner, den Laienbrüdern, den ungebildeten Handwerkern zu speisen — sic transit gloria mundi! Man fühlt, von welch erschütternder Tragik gerade die letzten Tage und Monate seines Lebens gewesen sein müssen.

In Verbindung mit Hugos Krankheit wird vielfach eins seiner Bilder gebracht, in dem man Spuren der Geisteskrankheit zu erkennen glaubte: der »Tod der Maria« in Brügge. Allerdings legt dieses eigenartige, ja befremdliche und ganz und gar problematische Gemälde die Vermutung nahe, daß es kurz nach der Geisteskrankheit des Künstlers in der Genesungszeit entstanden ist. Tatsächlich aber hat van der Goes den »Marientod« vor seiner Krankheit gemalt, vermutlich um das Jahr 1479 herum. Denn es kann keinem Zweifel unterliegen, daß Martin Schongauer (ca. 1450—1491) dieses Bild durchaus kannte, als er seinen »Marientod« in Kupfer stach. Schongauers Kupferstich (B. 33) ist hinsichtlich der ganzen Komposition dem Goesschen Bilde sehr verwandt; sogar die bei diesem Bilde besonders frappierende Vorliebe des Genter Meisters für die recht auffällige Darstellung fein durchmodellierter Hände hat Schonguer nicht ganz ungeschickt imitiert. Wenn wir vollends den äußersten Apostel auf der linken Seite des Schongauerschen Stiches mit dem genau entsprechenden Apostel auf dem Goesschen Bilde vergleichen, so ist nicht zu leugnen, daß der Kolmarer Meister Hugos Bild nicht nur gründlich studiert, sondern sich auch Skizzen von einzelnen Porträts gemacht haben muß: so auffällig ist die Ähnlichkeit der beiden genannten Apostel [72]). Da nun Schongauers Stich bereits im Jahre 1481 von Wenzel von Olmütz kopiert worden ist, so muß der »Marientod« Hugos schon vor 1481, also vor dem Ausbruch seiner Melancholie vollendet gewesen sein. Die problematische Tiefe dieses Bildes liegt in der scharfen Dissonanz des Dargestellten [73]). Die unendliche Sanftheit und Milde und die tiefe Todessehnsucht, die aus Mariens Zügen spricht, wird durch den scharfen Kontrast der allzu menschlichen, fast pathologisch dumpfen, gleichgültigen oder verdrießlichen, ja neugierigen und lauernden Züge der einzelnen Apostel zu einer überirdischen, wahrhaft göttlichen Seelenruhe gesteigert:

> »Und in bleicher Todesschönheit
> Zeigen sich die holden Züge,
> Vom Verklärungsglanze schon umflossen,
> Der um Himmelswohner strahlt.«

Mit dieser freudigen Gefaßtheit und erhabenen Seelenruhe wird auch wohl der unglückliche Maler dem Tode entgegengesehen haben, der ihn denn

auch bald nach seiner Genesung erlösen sollte. Sicherlich war Hugos Körper durch die schwere Psychose bedenklich geschwächt und wenig widerstandsfähig geworden, und so wird die zum Tode führende Krankheit schon aus diesem Grunde nicht mehr von langer Dauer gewesen sein. (Im Herbst?) des Jahres 1482 starb Hugo van der Goes, etwa 50 Jahre alt, an irgendeiner interkurrenten Krankheit — leider erwähnt Ofhuys die Todesursache nicht [74]); unter freiem Himmel im Klosterhof fand er (wie alle Konversen des Roode-Cloosters) sein unrühmliches Grab; vermutlich erhielt er damals nicht einmal eine ehrenvolle Grabschrift von seinen Klosterbrüdern. Wenigstens ist es höchst auffällig, daß Ofhuys, der alles so genau und gewissenhaft registriert, die später bekannt gewordene Grabschrift nicht erwähnt. Wauters sprach wohl aus diesem Grunde die Vermutung aus, diese Grabschrift könne gefälscht sein. Das ist aber nicht richtig, denn das von Sweerts 1613 zuerst erwähnte Epitaph Hugos befand sich noch im Jahre 1734 in der Klosterkirche des Roode-Cloosters [75]). Ein Verwandter Hugos oder ein Verehrer seiner Kunst dürfte ihm bei Gelegenheit der Stiftung einer Geldsumme für den Umbau der Klosterkirche, der im Jahre 1520 vollendet war [76]) (Ofhuys schrieb seine Chronik ca. 1512, jedenfalls vor 1518), dieses durch Sweerts bekannt gewordene Denkmal gesetzt haben [77]). Das Roode-Clooster wurde übrigens im Jahre 1784 aufgehoben, und 50 Jahre später (1834) wurde die Klosterkirche, die übrigens auch ein Gemälde von Rubens besaß (Martyrium des St. Paulus), ein Raub der Flammen [78]). Vermutlich ging auch bei dieser Gelegenheit Hugos Epitaph zugrunde, nach dem man später vergeblich geforscht hat.

Anhang.

Es ist keine Stelle in der Literatur bekannt geworden, die uns von der äußerlichen Erscheinung Hugos van der Goes erzählt [79]). Man hat bei andern Malern diesem Mangel an authentischen Nachrichten früher in der Weise abgeholfen, daß man das erste beste Porträt auf irgendeinem der Bilder des Malers als ein Selbstporträt bezeichnete. Das erste derartige Buch mit den angeblichen oder vermeintlichen Porträts einer ganzen Reihe von altniederländischen und altvlämischen Malern erschien im Jahre 1572 [80]). Van der Goes' Porträt aber werden wir vergeblich in diesem Buch suchen, und das kann uns nicht wundernehmen. Denn einmal war er damals schon fast ganz in Vergessenheit geraten, anderseits wäre man auch in ziemlicher Verlegenheit gewesen, ein einigermaßen glaubwürdiges Selbstporträt Hugos zu eruieren, da in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die meisten seiner Gemälde dem fanatischen Vandalismus der Bilderstürmer zum Opfer gefallen waren — van Mander (1604) schrieb van der Goes nur vier Bilder in Gent und eins in Brügge zu, auch diese Bilder sind heute sämtlich ver-

schollen [81]). Nun ist ja nicht zu leugnen, daß die alten Meister sozusagen an Stelle der namentlichen Signatur vielfach einer dargestellten Person ihre eigenen Gesichtszüge verliehen, aber wir dürfen nicht vergessen, daß uns eine einwandfreie Identifizierung wohl nur in den seltensten Fällen gelingt. So findet sich auf Hugos »Hirtenanbetung« der Berliner Galerie das Porträt eines etwa 50 jährigen Mannes, das in allen Einzelheiten mit einem Porträt der Florentiner »Hirtenanbetung« übereinstimmt. Man vergleiche nur das Porträt des rechten der beiden Heiligen auf dem rechten Flügel des Portinari-altars mit dem linken der beiden, den Vorhang zurückziehenden Propheten des Berliner Bildes. Gleich auf den ersten Blick wird uns die frappierende Ähnlichkeit auffallen, die uns ein näherer Vergleich völlig bestätigt: Die Haare und der Bart, die Augenbrauen und die Augen, die Nase und der Mund stimmen auf beiden Bildern in Linie und Farbe genau überein. Die beiden Porträts sind nun sicherlich keine freien Erfindungen des Malers, sondern ganz offenbar nach einem und demselben Modell gemalt worden. Ein größerer Altersunterschied ist kaum feststellbar, sodaß die beiden Bilder etwa um dieselbe Zeit entstanden sein müssen. Da man aber auf Grund stilkritischer Erwägungen allgemein mit Recht der Ansicht ist, daß die Berliner Anbetung nach Vollendung des Portinarialtars, also im Roode-Clooster (ca. 1478), entstanden ist, so könnte man aus diesem Grunde vielleicht prätendieren, daß es sich um zwei Selbstporträts Hugos van der Goes handelt — der Maler müßte sich denn das Modell ins Kloster bestellt haben. Auch das Alter und der entschieden etwas träumerisch-unentschlossene, melancholische Ausdruck der Augen und Lippen würde nicht gegen eine solche Behauptung sprechen [82]). Und sollte sich wirklich der Maler unter der Maske des »Schutzheiligen« und »Propheten« verbergen, so wird uns auch die eigentümliche, gleichsam auf das Kunstwerk hinweisende Handbewegung des Schutzheiligen und anderseits die originelle, symbolische Enthüllung des Gemäldes durch den »Propheten« in einem ganz anderen Lichte erscheinen: »forte cor suum elevatum est«.

Die Wauters-schen Text-fehler [9])

»Originale Cenobii Rubeevallis in Zonia propre Bruxellam in Brabancia«, von Gaspar Ofhuys. F. 115^v, Zeile 23 bis F. 118, Zeile 25 (Bibliothèque Royale à Bruxelles. Msc II, 48 017).

Anno domini 1482 moritur frater Hugo conversus hic professus. Hic tam famosus erat in arte pictoria, ut citra montes sibi similis, ut aiebant, temporibus illis non inveniebatur. Pariter novicii fuimus ipse et ego hoc scribens. In eius investitione et noviciatu, ipse pater

prior Thomas plurima solatium mundanorum attinentia
(pp) (quam) permittebat, propter melius tamen, quia magnus
inter mundanos fuerat, que magis ad pompam huius
seculi inducebant, quam ad penitentie et humilitatis
viam. Quod minime aliquibus placebat dicentibus:
Novicii non sunt exaltandi sed humiliandi. Et quia
excellens valde erat in ymaginibus depingendis a magnatibus et pluribus etiam ab illustrissimo archiduce Maximiliano visitabatur. Optabant enim vehementer opera
eius depicta inspicere. Propter hospites eius occasione
venientes pater Thomas prior eum permittebat hospitum
cameram ascendere et ibidem cum illis convivari.

Post eius professionem paucis annis elapsis quinque
(Komma) vel sex, contingit hunc fratrem conversum, si bene memini Coloniam pergere cum fratre suo uterino fratre
Nicholao hic professo et donato, cum fratre Petro regulari
de Throno eo tunc in Jherico Bruxelle moranti, et cum aliquibus aliis. Ut tunc sui fratris nicholai donati relatu
didici, in reditu quadam nocte, hic frater noster Hugo
(mirabiliter) conversus, mirabilem fantasialem morbum incurrit,
quo incessanter dicebat se esse dampnatum et dampnationi eterne adiudicatum, quo etiam sibi ipsi corporaliter
et letaliter (nisi violenter impeditus fuisset auxilio astantium) nocere volebat. Ex hac infirmitate mirabili, extrema peregrinationis illius luctus occupabat non modicus. Qui tamen auxilio opitulante Bruxellam pervenerunt, et sine mora pater prior Thomas illuc demandatur,
ille cuncta videns et audiens, suspicabatur eum eodem
(verum) morbo vexari, quo rex Saul agitabatur. Unde recordans
quomodo Saul levius habebat david cytharam percutiente, permisit ibidem coram fratre Hugone melodiam
fieri non modicam sed et alia spectacula recreativa, quibus intendebat mentales fantasias repellere. In omnibus
hiis frater Hugo non melius habuit, sed aliena loquens
se filium perditionis asserebat. Sic ergo indispositus
domum hanc intravit.

De servitio et assistentia a fratribus choralibus,
in caritate et compassione noctu dieque sibi exhibitis,
in eternum et ultra nunquam ex memoria divina erit,
(cavente) (et) cuncta cernente licet protunc plurimi etiam magnates aliter fabulabantur.

Que autem fuerit hec infirmitas huius conversi diversi diversemode sentiebant. Quidam dicebant quod speties erat frenesis magne. Alii vero eum obsessum a demone asserebant. De utroque infortunio aliqua signa
(saepe) apparebant verumtamen *semper* audivi, quod nulli
(unicuique) *umquam* in tota sua indispositione nocere voluit nisi semper sibi ipsi. Hoc non auditur de freneticis aut obsessis, ergo quid fuerit credo, deus solus novit. Dupliciter ergo de hac nostri conversi pictoris infirmitate
(dicente) possumus loqui. Primo *dicendo*, quod fuerit natu-
(simul) ralis et quedam speties frenesis. Sunt enim *secundum* naturales huius infirmitatis plures speties que
(alii) generantur *aliquando* ex cibis melancolicis, aliquando ex potatione fortis vini, ex anime passionibus scilicet sollicitudine, tristicia, nimio studio et timore. Aliquando ex malacia humoris corrupti dominantis in corpore hominis ad talem infirmitatem praeparati.
(verum) *Quantum* ad anime passiones pro certo scio dictum fratrem conversum fuisse valde gravatum. Habebat enim sollicitudinem maximam quomodo opera perficeret depingenda. Ut tunc dicebatur vix novem annis perficere potuisset. Sepissime in libro flamingo studebat. De potu vini, indubie propter hospites, timeo eius naturam gravatam fuisse. Ex hiis igitur sibi generare potuit materiam, successu temporis, infirmitatis sue magne.
(fehlt) *Secundo* de hac infirmitate possumus loqui, tenendo
(qui) sibi evenisse, ex piissima dei providentia, *quae* ut dici-
(est patiens) tur 2 *Petri* 3, patienter agit propter nos, nolens aliquos
(noster) perire, sed omnes ad penitentiam reverti. Frater *enim* iste conversus propter spetialem suam artem in nostra
(fuerat) (quod) religione satis *fuit* exaltatus famosior effectus *quam* si in seculo remansisset, et quia homo erat ut ceteri ex honoribus sibi exhibitis visitationibus et salutationibus diversis forte cor suum elevatum est, quare deus nolens
(miror) eum perire, *misericorditer* ei dimisit hanc humiliativam infirmitatem, qua re vera humiliatus est valde. Hoc ipse frater intelligens quam cito convaluit se valde humiliavit, sponte nostrum refectorium relinquens, et
(hoc) cum laicis refectionem humiliter capiens. *Hec* hic recitare curavi, quia deus hec omnia permisit ut estimo, non
(peccatoris) tantum propter peccati punitionem aut *peccantis*

correptionem et emendationem sed etiam propter nostram instructionem.

(*Komma) (compellere)

Dato hanc infirmitatem accidisse ex accidenti naturali*. Instruimur in hoc anime passiones r e p e l l e r e, non permittere illas nobis dominari, alias in naturalibus nostris irremediabiliter possemus ledi. Frater iste pictor egregius ut tunc dicebatur ex nimiis ymaginationibus fantasiis et sollicitudinibus circa cerebrum in quadam vena lesus erat. Est enim circa cerebrum ut aiunt in quedam vena parva valde et gracilis, potentie ymaginative et fantastice deserviens, quando ergo ymaginationes et fantasie in nobis nimis habundant, hec venula turbatur, quod si adeo turbatur et ledatur quod rumpatur, homo incidit in frenesim vel amentiam. Fantasiis ergo nostris et ymaginationibus, suspitionibus et aliis vanis cogitationibus et inutilibus, quibus s i n e p r o f e c t u nostrum cerebrum turbatur, ponamus modum, ne incidamus in tale et irremediabile periculum. Homines enim sumus. Quod ergo huic converso accidit ex fantasiis et ymaginationibus nonne et nobis accidere p o s s e t.

(sane profectum)

(possit)

(Schluß des Wautersschen Textes)

Esto quod non ex causa naturali hoc infortunium evenit, sed ex dei providentia infallibili, quae procurat electis et praedestinatis (si in errore sunt), materiam penitendi et revertendi, quid fratres mei dicemus? Melius est temporaliter affligi, quam eternaliter cruciari. Unde rogabat dampnatus, in inferno sepultus: Rogo te pater Abraham ut mittas Lazarum in domum patris mei, habeo enim quinque fratres ne et ipsi veniant in hunc locum tormentorum, Lukas 16. Tamquam diceret: Scio quia dampnabiliter vivunt, et nisi penituerint et in mundo pro suis peccatis afflicti fuerint, haec tormenta incurrent. Times hic affligi? multo plus afflictio eterna timenda est. Si ergo times divinam afflictionem temporalem, times et afflictionem infernalem, et non est dedecus peccati sine decore iusticie, te ipsum peccatorem corrige. Si superbus es, humilia te ipsum valde, coram deo et eius vicario pastore tuo, quia nisi te emendaveris (quia es electus et de praedestinatis) ipse deus qui superbis resistit, nolens quod pereas, adeo te humiliabit, cui resistere non poteris, quod exemplum aliis eris.

(cf. Lukas 16, 21)

Lukas 16, 28)

Nonne humiliatione placatur, nonne penitentia pacatur, ipse dicens deus noster? In conspectu ergo eius humilia animum tuum, vitam tuam malam corrige, ad bene et disciplinate vivendum te veraciter dispone, declina a malo et fac bonum, eius misericordiam impetrabis, afflictionem temporalem temperabis et effugies supplicium eternum. Sepultus est in nostro atrio sub divo.

Anmerkungen:

[1]) Vaernewyck, Marcus van: »Die Historie van Belgis diemen anders namen nach: den Spieghel der Nederlandscher Audtheydt. Ghendt 1574 (Königl. Bibliothek, Berlin, Tk 1056), S. 119ʳ, 120ᵛ, 121ʳ, 121ʳ, 133ʳ.

[2]) Opmeer, Pieter van: Opus chronographicum orbis universi, Antverpiae 1611. S. 406: »Hugo Leidensis«.

[3]) Cf. Anm. 49.

[4]) Sweerts, Frantz: Monumenta sepulchralia et inscriptiones Ducatus Brabantiae, Antverpiae 1613, S. 323.

[5]) Sander, Anton: De Brugensibus eruditione fama claris libri duo, Antverpiae 1624, S. 39, und Flandria illustrata, Coloniae Agrippinae 1631, T. I., liber primus, S. 210.

Sandrart, Joachim: Deutsche Akademie der edlen Bau-, Bild- und Malerey-Künste. Nürnberg und Frankfurt 1675, 2. Teil, 3. Buch, S. 216.

Baldinucci, Filippo: Notizie de' professi del Disegno ed. F. Ranailli, Firenze 1845, Bd. I, S. 592—593.

Descamps, Jean-Baptiste: Les vies des Peintres flamands etc. 1753, Bd. I, S. 8—9.

[6]) Das Abfassungsjahr der Chronik läßt sich auf Grund folgender Tatsachen ziemlich genau berechnen. In dem Catalogus der Chorbrüder des Roode-Cloosters (abgedruckt in: De codicibus hagiographicis Johannis Gielemans, edid. Presbyteri S. J. Smedt, Backer etc., Bruxelles 1895, S. 332) ist Ofhuys an 65. Stelle erwähnt. Hier heißt es u. a., daß Ofhuys Prior des Klosters Isaakbusch bei Nivelles war, dann aber 10 Jahre lang das Priorat des Klosters Isaakbusch bei Lüttich bekleidete, und darauf ins Roode-Clooster zurückkehrte, wo er 8 Jahre blieb, während welcher Zeit er die Chronik dieses Hauses geschrieben habe. Da nun aus Wiaerts: Historia Silvae — Isaacanae, Bruxellis 1688, p. 134 hervorgeht, daß Ofhuys während der Jahre 1496—1499 Prior von Isaakbusch war, so muß er während des Zeitraums 1509—1517 (bzw. zwischen 1510—1518) das »Originale« geschrieben haben. Da aber seine Chronik mit dem Jahre 1513 abschließt, so dürfen wir annehmen, daß ihre Entstehungszeit in die Jahre 1509—1513 fällt.

[7]) Cf. Sander, Anton: Chorographia sacra... Brabantiae, Bruxellis 1659. An 13. Stelle bespricht er das Roode-Clooster, und auf S. 14 heißt es daselbst: »Ofhuys insuper exactissimum primordiale huius domus conscripserit«. Cf. ferner Grammaye, Joan. Bapt.: Antiquitates illustrissimi ducatus Brabantiae, Bruxellis 1708, p. 16 b (Bruxella).

[8]) Die Handschrift war ehemals im Besitz des Chevalier Camberlyn d'Amougie, nach dessen Tode (1882) erwarb die Bibliotheque Royale in Brüssel das Manuskript für 750 Mark (Msc. n. II, 48 017). Der 146 zeilige Passus über Goes beginnt auf F. 115ᵛ, Zeile 23,

und endigt auf F. 118r, Zeile 25. Herr Direktor van den Gheyn S. J. gestattete uns freundlichst die Veröffentlichung des revidierten Textes.

9) Cf. Bulletin de l'Academie de Belgique, II. Serie, S. 723—743; Wauters, Alphonse: Hugues van der Goes, Bruxelles 1872, S. 12 ff. (lateinischer Text, nebst französischer Übersetzung, die wiederholt abgedruckt wurde: z. B. Biographie nationale de Belgique Bd. 8, Bruxelles 1883, S. 33—36; Hymans, Henri: Le livre des peintres de C. v. Mander, Bd. I, Paris 1884, S. 51—59; Revue des questions scientifiques, 3. Serie, T. VIII, Louvain 1905, S. 87—90 etc.).

10) Deshalb ist auch Wurzbachs deutsche Übersetzung unbrauchbar, die aber auch wegen mancher sonstiger Ungenauigkeit dem lateinischen Text nicht gerecht geworden ist (Niederl. Künstlerlexikon, Wien 1906, Bd. I, S. 591). Ein ganz dürftiger und fehlerhafter Auszug des Ofhuysschen Berichtes findet sich in der deutschen, von A. Springer bearbeiteten Ausgabe der »Geschichte der altniederländischen Malerei« von Crowe und Cavalcaselle (Leipzig 1875). Karl Voll hat diesen verfehlten Auszug in seinem Werke über »die altniederländische Malerei etc.« München 1906, unglücklicherweise zitiert.

11) De codicibus etc. (cf. Anm. 6), S. 283, wo 16 Ungenauigkeiten des Wautersschen Textes aufgezählt werden. Wir konnten 7 weitere kleine Lapsus feststellen.

12) Der Begriff (und die Stellung) der fratres conversi war nicht in allen Orden zu allen Zeiten derselbe. Das Roode-Clooster war eine Augustinerchorherrnpriorei, die seit dem Jahre 1438 an die große 1387 gegründete Windesheimer Kongregation angeschlossen war, die ehemals über 100 Klöster umfaßte. Aus den ausführlichen Statuten dieser Kongregation, die 1402 neu bearbeitet und seitdem ziemlich unverändert bestehen blieben (cf. Geschichtsquellen der Provinz Sachsen Bd. XIX, Halle 1886: Chronicon Windesemense ed. Karl Grube, S. XXIX), können wir uns ein deutliches Bild von der Aufgabe und der Stellung der Konversen machen. Wir werden später darauf eingehen. Eine Beschreibung und Abbildung der Trachten der Konversen und Chorbrüder dieser Kongregation befindet sich bei Helyot: Histoire des ordres monastiques réligieux etc. Paris 1721, t. II, p. 944—946.

13) Springer und Wurzbach übersetzen citra mit »auch jenseits«. So groß war Goes' Ruhm nun wohl doch nicht in einem Lande, in dem Männer wie Perugino (geb. 1446), Botticelli (geb. 1446), oder Mantegna (geb. 1431) schon längst zur Berühmtheit gelangt waren.

14) Mit der Einkleidung (investitio), die mehr oder weniger kurze Zeit nach dem Eintritt ins Kloster feierlich vollzogen wurde, beginnt erst das offizielle einjährige Noviziat oder Probejahr.

15) Thomas Vessem (Wyssem), aus dem Kempenland gebürtig, war seit dem Jahre 1475 der 15. Prior des Roode-Cloosters; in dem Catalogus fratrum dieses Klosters (cf. De codicibus Hag. l. c. S. 315—316) wird er von Ofhuys als ein frommer und gutmütiger Mann geschildert, dessen Frömmigkeit einige sogar mißbraucht hätten 87). Vessem starb am 11. Juni 1485 in einem Brüsseler Hospiz »mediocriter annosus«. Er hat sich übrigens auch als Kalligraph einen Namen verschafft (Ofhuys).

16) »propter melius tamen quia magnus inter mundanos fuerat«; Wauters las: »pp. (?!) melius tamen quam magnus« etc. und übersetzte: »parce qu'il avait été bon plutôt que puissant« etc.:) Propter melius würde wörtlich zu übersetzen sein: mit Rücksicht auf das Bessere, d. h. »er zog es vor, ihm zu gestatten«.

17) Der Ausdruck »pompa seculi« ist den Windesheimer Statuten entlehnt (1553, S. 86: die Novizen sollen: pompis seculi perfecte renuncire).

18) »Ymago« heißt im Mittelalter nichts weiter als »Bild«, aber keineswegs war

ymago das ausschließliche lateinische Wort für »Porträt«, wie Wauters und Wurzbach anzunehmen scheinen.

[19]) Erzherzog Maximilian, der nachmalige deutsche Kaiser, war bekanntlich (seit dem 9. August 1477) mit Maria, der Tochter Karls des Kühnen von Burgund vermählt. Er scheint im Jahre 1478 (er war damals erst 19 Jahre alt) das Roode-Clooster besucht zu haben (cf. Wauters, Alphonse: Histoire des environs de Bruxelles, Bruxelles 1855 T. III, S. 356). Übrigens wurde das Roode-Clooster häufig von Fürstlichkeiten und vornehmen Herren besucht, da der Zonienbusch ein beliebtes Jagdgebiet war und das Kloster seit 1473 ein üppig ausgestattetes »Fürstenzimmer« besaß.

[20]) Das »si bene memini« bezieht sich nicht auf die Zeitangabe (hierüber konnte Ofhuys nicht im Zweifel sein), wie Wurzbach glaubt, sondern auf Köln, was überdies auch die ganze Stellung der Parenthese und die Interpunktion beweist.

[21]) Köln war vom Roode-Clooster aus bequem in einer Woche zu erreichen, allerdings durften die Mönche an Sonntagen nicht reisen (Stat. v. 1553, p. 59). Vermutlich reiste Goes über Löwen (Kloster Betlehem oder St. Martinskloster), Thienen (Kl. Barbarathal), Lüttich (St. Hieronymuskloster), Aachen (Kl. Johannes der Täufer) nach Köln (Kl. zu Unseres Herrn Licham), weil sich in jeder dieser eine Tagereise voneinander entfernten Städte ein Kloster der Windesheimer Kongregation befand.

[22]) »cum fratre uterino Nicholao«. Goes' Mutter muß also zweimal verheiratet gewesen sein. Anscheinend hat sie den Bruder ihres verstorbenen Mannes geheiratet, denn merkwürdigerweise heißt dieser Nikolaas mit Familiennamen ebenfalls van der Goes (cf. De codic. Hag. l. c. S. 285). In dem Gielemansschen Katalog der Donaten des Roode-Cloosters von 1371—1487 ist nämlich als 13. und vorletzter Donat: »Nicolaus de Goes« genannt; nach der durchschnittlichen Zahl der jährlich eingetretenen Donaten zu urteilen, wäre dieser Nikolaus zwischen 1471 und 1479 ins Roode-Clooster eingetreten. Zwei leibliche Brüder (fratres germani) durften übrigens nicht Mitglieder desselben Klosters werden (Stat. v. 1553, S. 86). Es sei hier darauf hingewiesen, daß eine Schwester oder Verwandte Hugos van der Goes namens Catharina van der Goes mit dem Miniaturenmaler Alexander Beninc verheiratet war, der 1469 in Gent und 1486 in Brügge nachweisbar ist (Wurzbach l. c. I, S. 79).

[23]) Die Donati sicherten sich durch Hingabe ihrer ganzen beweglichen und unbeweglichen Habe den lebenslänglichen Unterhalt im Kloster; sie waren keine vollgiltigen Mitglieder der Klostergemeinde, da sie nicht die drei Ordensgelübde abzulegen hatten. Vor Notar und zwei Zeugen versprachen sie dem Generalkapitel und dem Prior ihres Hauses Treue und Gehorsam. Sie hatten eine besondere Tracht und hatten im übrigen ähnliche Dienste wie die Konversen. Kein Kloster der Windesheimer Kongregation durfte mehr als fünf Donaten aufnehmen.

[24]) Es gelang uns auf Grund einer Notiz bei J. G. R. Acquoy (Het Klooster te Windesheim, Utrecht 1880 Bd. III, S. 78) und dank der freundlichen Unterstützung des Generalarchivars des Brüsseler Reichsarchivs, Herrn A. Gaillard, einiges über diesen Mönch zu ermitteln. Er hieß Pieter Rombouts, der vor 1452 in Lier (Prov. Antwerpen, ehemals in Brabant) geboren wurde und im Jahre 1472 unter dem Prior Georgius Lamberti Chorbruder in Marienthron bei Grobbendonck wurde, einem Augustinerchorherrnkloster, das seit 1419 der Windesheimer Kongregation angehörte. Um 1480 herum war Rombouts »socius«, d. i. etwa »Sekretär« des Rektors im Frauenkloster Jericho in Brüssel. Er starb im Jahre 1505 (cf. Msc. n. 6 de l'inventaire des chartes du prieuré de St. Martin à Louvain: Catalogus canonicorum ac professorum huius domi (Marienthron), Bruxelles, Archives Generales du Royaume).

[25]) »fantasialem morbum«.

[26]) Das Roode-Clooster (Rookloster, Roodendale, Rouge-cloître, Rubea vallis) lag etwa 1 Meile südöstlich von Brüssel am Rande des Sonienbusch (Forêt de Soignes, Silva Sonia). Im Sonienbusch, der wegen seiner Größe und Schönheit, seines Wildreichtums und seiner vielen Quellen wegen sehr berühmt war, lagen ehemals nicht weniger als 11 Klöster (Butkens, François-Christophe: Trophées tant sacrés que profanes du duché de Brabant, La Haye 1724/1726, T. I, livre 1, S. 5—11 mit Karte). Eine Abbildung des Klosters findet sich in Sanders brab. Chorographie (cf. Anm. 7).

[27]) Cf. 1. Sam. 16, 14—23.

[28]) melodiam fieri non modicam — Schon wegen des Wortes »melodia« hat man hierbei nur an Gesang zu denken (cf. Ducange-Carpenter: Glossarium mediae et infimae Latinitatis Parisiis 1840—46, Bd. 4, S. 350). Denn das Orgelspiel sowie überhaupt der Gebrauch irgendwelcher Musikinstrumente (usus quorumlibet instrumentorum musicalium) war in den Windesheimer Klöstern streng verpönt (Stat. v. 1553, S. 50 u. 94).

[29]) Es klingt ja sehr schön, wenn Firmenich-Richartz (Schnütgens Zeitschrift f. christl. Kunst, Ddf. 1897, S. 233) sagt: »Rauschende Orgelklänge und der fromme Gesang der Brüder brachte ihm für kurze Zeit Linderung seiner Qualen und Besänftigung des zerrütteten Gemüts.« Ofhuys sagt jedoch das Gegenteil; Felix Rosen begeht denselben Fehler, wenn er sagt (Die Natur in der Kunst, Leipzig 1903, S. 144): »Die Musik verschaffte ihm die letzten ruhigen Stunden.«

[30]) »Filius perditionis«, cf. Vulgata, 2. Thess. 2, 3.

[31]) Wie aus dem folgenden hervorgeht, unterscheidet Ofhuys in Übereinstimmung mit den mittelalterlichen Psychiatern nicht zwischen Phrenesie und Melancholie; die letzte faßt er als eine Varietät der Phrenesie auf, eines mittelalterlichen Sammelnamens für die verschiedensten mit Delirien verbundenen Geisteskrankheiten.

[32]) »cibi melancholici,« Galen (Opera omnia ed. Kühn, Leipzig 1824, Bd. VIII, de locis affectis lib. III, cap. 10, S. 183) nennt eine ganze Reihe solcher Melancholie erzeugender Speisen: in erster Linie die verschiedensten Fleischarten (Ziegen-, Rind-, Esel-, Kamel-, Fuchs- und Hundefleisch), dann die Hülsenfrüchte, namentlich Linsen, von den Getränken nennt er als in dieser Beziehung besonders gefährlich, die dicken und schwarzen Weine (vina crassa nigraque). Ofhuys schreibt ganz im Sinne Galens.

[33]) »sollicitudo« φροντίς, das viele Gedankenmachen. Ofhuys ist hier durch Galen beeinflußt, der a. a. O. sagt, daß »multi labores, et sollicitudo« melancholischen Saft erzeugen können. Vgl. auch den hippokratischen Satz: »metus et tristicia, si diu perseverent melancholiae istud indicium est.« (Ausgabe Kühn, Bd. III, S. 572, Leipzig 1827.)

[34]) »Sepissime in libro flamingo studebat.« Dieser Satz ist leider allzu lakonisch, als daß wir Schlüsse irgendwelcher Art daraus ziehen könnten. War dieser geheimnisvolle liber flamingos ein wissenschaftliches, ein belletristisches oder ein religiöses Buch? Die Bibliothek des Roode-Cloosters besaß zu Goes' Zeiten über 30 in vlämischer Sprache geschriebene Manuskripte (cf. Bulletin de l'Acad. d'archeologie de Belgique t. IV. S. 215). Auf S. 81 der Windesheimer Statuten steht übrigens folgender Satz: »Librarius omnes monasterii libros ad divinum officium non spectantes in custodia sua habet.« Wollte man übrigens lediglich aus dieser Stelle folgern, van der Goes sei von Geburt ein Vlaeme und kein Holländer gewesen [84]) (vlaemisch war damals bekanntlich die allgemeine niederländische Schriftsprache), so wäre das natürlich ebenso verfehlt, wie die Vollsche Argumentation: »Van der Goes war, wie schon der Name sagt, höchstwahrscheinlich holländischer Abkunft.« (Der Name van der Goes war in Flandern damals sehr verbreitet.)

[35]) »timeo eius naturam gravatam fuisse.«

[36]) 2. Petr. 3, 9 (Ofhuys zitiert den Vulgatatext).

37) »forte cor suum elevatum est«, ergänze etwa: »und Hochmut kommt vor dem Fall«. Der Glaube, daß Irrsinn häufig die Folge der Sünde des Hochmuts sei, war in früheren Zeiten sehr verbreitet; so sagt z. B. van Mander bei Joos v. Cleef: »Wie sich dann gewöhnlich die Krankheit des Irrsinns in einem hochmütigen Kopf festnistet« (Flörcke I, 209).

38) »quam primo convaluit se valde humiliavit.« Obwohl hier direkt und im folgenden noch einmal indirekt deutlich gesagt ist, daß van der Goes von seiner Krankheit wieder genas, liest man unbegreiflicherweise meist das Gegenteil.

39) »nostrum refectorium«, d. h. das Refektorium der Chorbrüder. Die Konversen mußten in ihrem eigenen Refektorium speisen. (Stat. S. 1553, p. 140). Es war also eine besondere Vergünstigung, daß der frater conversus Hugo in dem Refektorium der Brüder speisen durfte. (Springer übersetzt nostrum refectorium mit »Speisesaal der Gäste«; lat.: camera hospitum.)

40) »circa cerebrum in quadam vena lesus erat.« Wurzbach übersetzt »vena« mit »Organ«, wahrscheinlich verleitet durch die erst viel später von Descartes aufgestellte Zirbeldrüsentheorie.

41) Auf welchen Autor diese Lehre zurückgeht, konnten wir nicht eruieren. Augenscheinlich hat der pathologische Befund bei einer tödlich verlaufenen Hirnblutung (Apoplexie) Anlaß zu dieser Theorie gegeben.

42) »suspitionibus« (cf. Ducange, l. c. Bd. 6, S. 462).

43) »quibus sine profectu (Wauters las: »sane profectum«) nostrum cerebrum turbatur.«

44) Die nun folgenden Sätze sind noch nicht veröffentlicht, Wauters hat auf sie ganz verzichtet, doch scheinen sie uns zum besseren Verständnis des Ofhuysschen Gedankenganges beizutragen.

45) Ofhuys führt diesen Gedanken an Hand einer Bibelstelle (Lukas 16, 21—75) des näheren aus (F. 118, Zeile 2—12), um ihn dann am Falle Goes noch einmal zu illustrieren (wir haben die langatmigen theologischen Syllogismen exzerpiert).

46) Cf. Anm. 51.

47) Die Melancholie entwicklet sich zwar allmählich und wird häufig durch ein Vorstadium eingeleitet, aber diese Beschwerden pflegen von der Umgebung nicht sonderlich beobachtet zu werden, bis sich dann, in der Regel ziemlich plötzlich, deutlich Symptome der Geistesstörung bemerkbar machen (Lehrb. d. Psychiatrie v. Binswanger usw., Jena 1911, S. 103).

48) Im Jahre 1494/95 im Anschluß an die Einnahme Neapels durch Karl VIII von Frankreich.

49) Cf. die Löwener Stadtrechnung vom Jahre 1479/80 (abgedruckt bei Laborde: Les ducs de Bourgogne Bd. I, 1849. S. CXVII). Solange keine anders aussagende zeitgenössische und ebenso authentische Urkunde gefunden wird, solange ist Gent Hugos verbürgte Vaterstadt. Gegenüber dieser Urkunde ist Vasaris Behauptung (Ugo d'Anversa) hinfällig, es sei denn, daß Goes eine Zeitlang in Antwerpen tätig war. Van Mander sagt mit keinem Wort, daß Hugo aus Brügge gebürtig sei (ebensowenig Anton Sander), er nennt ihn mit Recht »Maler von Brügge«, weil Goes jedenfalls lange Zeit daselbst tätig gewesen ist. Vaernewyck hat nie behauptet, daß Goes' Vaterstadt Leyden war; er nennt zwar einen gewissen Hugo von Leyden, aber dieser ist kein anderer als der Vater Lukas' von Leyden, namens Hugo Jacobszoon (geb. vor 1474, gest. zwischen 1525 und 1538), vermutlich derselbe, mit dem Dürer auf Seeland zusammentraf (Thausing, Wien 1888, S. 106). Das wußte Mander sehr wohl, denn das Bild Hugos von Leyden, das nach Vaernewyck in der St. Pietersabtei zu Gent zu sehen war,

beschreibt er nicht als das Werk Hugos van der Goes. Opmeer dagegen hat Vaernewyck mißverstanden, denn er nennt Hugo van der Goes »Hugo Leidensis«. Vgl. auch Lemaire (1513): »Hugues de Gand«.

50) Wauters will bei Vaernewyck eine Stelle gefunden haben des Inhalts, daß van der Goes lange Zeit in Ter Goes auf Seeland gelebt habe, und man hat dieser Behauptung auch bisher, ohne nachzuprüfen, Glauben geschenkt, aber bei Vaernewyck ist nichts dergleichen zu lesen (cf. Catalogue de l'Exposition des Primitifs flamands et d'Art ancien, Burges 1902, S. XX und Fierens-Gevaert).

51) Hugos Grabschrift erklärt: vixit tempore Caroli Audacis. Karl der Kühne wurde am 10. November 1433 geboren und regierte seit 16. Juli 1467, er starb am 5. Januar 1477. Ferner ist anzunehmen, daß Goels mindestens 40 Jahre alt war, als er im Jahre 1474 Dekan der Malergilde wurde. Übrigens sei noch darauf hingewiesen, daß das Prädilektionsalter der Melancholie beim Manne zwischen dem 45. und 55. Lebensjahr liegt.

52) Wurzbach hat in seinem Künstlerlexikon (Bd. II, 857—877) überzeugend nachgewiesen, daß Rogier van der Weyden I, der Stadtmaler von Brüssel, der am 16. Juni 1464 starb, weder künstlerisch noch geschichtlich identisch ist mit Rogier van der Weyden II, dem Stadtmaler von Brügge, dem Schüler Campins und dem Lehrer Memlincs und Hugos van der Goes.

53) Cf. Vaernewyck, l. c. S. 121r: »M. Hughe noch een jonckman synde.«

54) Dirk Bouts starb am 6. Mai 1475.

55) Der schon erwähnte Gielemanssche Katalog der Chorbrüder, Konversen und Donaten gestattet uns die Anzahl der Mönche des Roode-Cloosters zu Goes' Zeiten zu veranschlagen. Es gab übrigens ehemals über 300 Klöster in Brabant. Im Sonienbusch lagen nicht weniger als 11 Klöster.

56) Die Melancholie hat eine ausgesprochene Neigung zu Wiederholungen. Eine Fabel behauptet, Goes sei aus Kummer über den Tod seiner Geliebten ins Kloster gegangen.

57) Der Korrektheit halber möchten wir auf die etwas umständliche rechnerische Argumentation nicht verzichten: Tatsache I: Am 1. Nov. 1523 starb Ofhuys 67 Jahre alt, d. h. im 68. Lebensjahr (Cod. Hag, S. 332), ergo ist er zwischen dem 1. Nov. 1455 und dem 1. Nov. 1456 geboren. Tatsache II: Im Jahre 1475 stand Ofhuys im 19. Lebensjahr (Cod. Hag. S. 332), ergo ist er zwischen dem 1. Januar 1456 und dem 31. Dez. 1457 geboren. Aus Schlußfolgerung I und II folgt, daß Ofhuys 1. zwischen dem 1. Jan. und 1. Nov. 1456 geboren und 2. zwischen dem 1. Jan. und 1. Nov. 1475 ins Kloster gegangen sein muß.

58) Statuten, S. 132, vgl. auch Petrus Impens: Chronicon Bethleemiticum« (1504—1523) lib. VI, art. 4, § 2.

59) Cf. Haeghen: Mémoire sur les documents faux, Brux. 1899, S. 42 Anm. Es muß also noch im Jahre 1475 an Goes' Stelle ein neuer Dekan (Jacop Gheerolf?) gewählt worden sein.

60) Siehe Jahrb. f. preuß. Ksts. 23, S. 247, Berlin 1902.

61) Die folgenden Ausführungen stützen sich auf das einzig existierende uns vom Bibliothekar der Utrechter Universitätsbibliothek, Herrn J. F. van Someren freundlichst zur Verfügung gestellte Exemplar der Windesheimer Statuten vom Jahre 1553, sowie auf das erstaunlich fleißige Werk von J. G. R. Acquoy: »Het Klooster te Windesheim« etc., Utrecht 1875—80; wir haben auch wiederholt die Einleitung Karl Grubes zu seiner Ausgabe des Chron. Windesemense (Halle 1886) benutzt.

62) Gregorius Rivius: Monastica Historia accidentis, Leipzig 1737, S. 33.

63) Orig. f. 61, cf. Cod. Hag., l. c. S. 283.

[64]) Stat. S. 86.

[65]) Ich weiß sehr wohl, daß mancher Psychiater diesen Worten Ofhuys entnehmen würde, daß Goes sich vor dem eigentlichen Ausbruch seiner akuten depressiven Geisteskrankheit zeitweilig in dem Zustande einer manischen Erregung befunden habe (die Kraepelinsche Schule faßt die Melancholie als ein »Zustandsbild des manisch-depressiven Irreseins« auf). Nach unserer Ansicht ist jedoch die obige psychologische Erklärung wahrscheinlicher und begründeter. Bis 1480 stand Goes keineswegs in dem Ruf eines Geistesgestörten.

[66]) Cf. Cod. Hag., l. c. S. 332.

[67]) Magnates aliter fabulabantur (Kap. III). Wurzbach hat sich vermutlich durch diese Stelle verleiten lassen, den Satz zu schreiben: »der Chronist läßt so viel zwischen den Zeilen lesen, daß man glauben könnte, der bewunderte.... Künstler wurde von keinem natürlichen Wahnsinn befallen, sondern war das Opfer eines unaufgeklärten Verbrechens (!) vielleicht einer Vergiftung aus Neid und Mißgunst.« Das vermögen wir, offen gestanden, nicht zwischen den Zeilen zu lesen, ganz abgesehen davon, daß das klinische Bild einer Intoxikationspsychose ein ganz anderes ist.

[68]) Stat. S. 141.

[69]) Acquoy, l. c. Bd. III, S. 134—136. Das Kloster lag in der Nähe der Stadtmauer an der Stelle des heutigen Arresthauses (cf. Hegel: Die Chroniken der Stadt Köln, Köln 1875, Bd. III, S. 465, Anm.). Sollte sich übrigens Hugos Aufenthalt in Köln (1481) in kölnischen Urkunden nicht irgendwo erwähnt finden?

[70]) Hieronymus Münzers (ca. 1453—1508) Reisebericht vom 27. März 1495, erhalten geblieben in einer Abschrift von seinem befreundeten medizinischen Kollegen und nürnbergischen Mitbürger Hartman Schedel (1440—1514): Cod. lat. 431, f. 264, Hof- und Staatsbibliothek zu München. Mit dem »alius magnus pictor ... melancolicus et insipiens« kann nur van der Goes gemeint sein, wie Karl Voll, der 1899 die Stelle zuerst veröffentlichte, richtig vermutete.

[71]) Kam Goes wirklich von Köln zurück (Ofhuys ist sich seiner Sache nicht absolut sicher, cf. Kap. II und Anm. 20), so ist er offenbar von Köln über Antwerpen nach Brüssel gekommen.

[72]) Wendland hält Schongauers Marientod unbegreiflicherweise für ein Jugendwerk des Meisters und glaubt, daß es zwischen 1469 und 1474 entstanden sei. (Cf. Martin Schongauer, Berlin 1907, S. 127.) Wurzbach hält das Blatt mit Recht für eine spätere Arbeit des Meisters. Daß übrigens Goes' Marientod zusammen mit der Berliner Anbetung, die wir ebenfalls nach dem Portinarialtar um 1478 entstanden glauben, eins seiner letzten Werke ist, davon sind wir nicht nur aus psychologischen, sondern auch stilkritischen Gründen überzeugt.

[73]) Allerdings hat ein gewisser Callewaert vor 47 Jahren das Bild einer recht suspekten Restaurierung unterworfen.

[74]) Daß van der Goes von einem neuen melancholischen Anfall heimgesucht wurde und etwa dessen Folgen erlag, ist ganz unwahrscheinlich, auch würden dann Ofhuys' moraltheologische Auseinandersetzungen des logischen Hintergrundes völlig entbehren.

[75]) Cf. Le Grand Theatre sacré du duché de Brabant, La Haye 1734, Bd. I, livre I S. 328.

[76]) Cf. A. Wauters: Histoire des environs de Bruxelles, Brux. 1855, Bd. III, S. 356.

[77]) So erhielt ja auch Massys seine Grabschrift von einem Kunstfreunde erst 100 Jahre nach seinem Tode (1629). Hugos Grabschrift hat übrigens eine auffällige Ähnlichkeit mit der Rogiers von Brüssel (Sweerts, l. c., S. 284).

78) Cf. A. Wauters, l. c., Bd. III, S. 368.

79) Erst im Jahre 1764 wurde die Kunstgeschichte um einen Kupferstich bereichert, der uns in ebenso nichtssagender wie einfältiger Weise mit der Physiognomie eines etwa 18 jährigen lockigen Jünglings bekannt machte, und der keinen Geringeren als Hugo van der Goes darstellen sollte: (cf. die von Jacobus de Jonghe »verbesserte« Auflage des Manderschen Malerbuches, Amsterdam 1764, 1. Teil, S. 34, C 2).

80) Dominicus Lampsonius: Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies, Antverpiae 1572.

81) Ob übrigens das von Dürer 1521 bewunderte (cf. M. Thausing, Dürers Briefe usw., Wien 1888, S. 115) und von Vaernewyck (1568) und Mander (1604) rühmlichst erwähnte »Crucifix mit den Schächern« mit der von Descamps 1769 als »dur et sec« beschriebenen »Kreuzabnahme« identisch ist, ist sehr zweifelhaft (cf. Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant, Paris 1769, S. 284).

82) Wir verkennen zwar nicht, daß es an sich nicht recht wahrscheinlich ist, daß van der Goes sich in dieser Größe und noch dazu als Schutzpatron des Stifters neben diesen stellte, aber andererseits ist es psychologisch sehr wohl denkbar, daß der Künstler von Eitelkeit und Ehrgeiz getrieben, Tommaso Portinari um die Erlaubnis bat, auf diesem seinem stolzen und bedeutendsten, fast möchte man sagen, virtuosesten Meisterwerk sein eigenes Porträt anbringen zu dürfen, und daß der rücksichtsvolle Stifter die Bitte nicht ausschlug, zumal das Werk für das Ausland bestimmt war, wo Hugo persönlich ganz unbekannt war.

83) Ofhuys, der bald nach Goes' Tode der Krankenmeister (infirmarius) des Roode-Cloosters wurde, scheint sich als solcher mit der medizinischen Literatur eingehend befaßt zu haben, wenigstens entwickelt er hier überraschende psychiatrische Kenntnisse.

84) Van der Goes war demnach von Geburt ein Vlaeme und kein Holländer. In Flandern war er die längste Zeit seines Lebens tätig, wie er denn auch als Künstler »die vlämische Manier stets beibehielt« (Vasari).

85) In diese Zeit der werdenden Berühmtheit ist vermutlich die von Rogier von Brügge noch stark beeinflußte, aber bereits in ungewöhnlichen Dimensionen gehaltene Monforter »Anbetung der Könige« entstanden, die — nach einer dürftigen Reproduktion zu urteilen — anscheinend von Goes' selbst für eine vornehme Persönlichkeit gemalt worden ist (der vor Maria knieende König scheint mit dem Stifter identisch zu sein).

Das Gothaer Liebespaar und der Hochaltar zu Blaubeuren.

Von **V. C. Habicht.**

Eine persönliche Neigung für das Gothaer Bild mag es entschuldigen, wenn ich mit den nachfolgenden Zeilen in meinem Bestreben, dem unbekannten Meister näherzukommen, eine Vermutung ausspreche, die ich selbst nur für eine solche halte, die aber vielleicht doch geeignet sein kann, bei weiteren Forschungen über den noch unbekannten Meister von Wert zu sein. Bei einer erneuten Untersuchung des Gothaer Bildes glaubte ich das Gesicht des Jünglings schon irgendwo anders gesehen zu haben. Da man das Gothaer Bild in die Nähe des Hausbuchmeisters rückt und mir bei meinen wiederholten Besichtigungen des Blaubeurener Hochaltars ein irgendwie, aber nicht deutlich zu fixierender Einfluß des Hausbuchmeisters vorzuliegen schien, verglich ich das Gothaer Bild noch einmal genau mit diesem. Zu meiner Überraschung fand ich das Ebenbild des Gothaer Jünglings tatsächlich auf einer Tafel des Blaubeurener Hochaltars. Es ist der Jüngling am weitesten links (dicht hinter Herodes) auf der Tafel: Johannes vor Herodes (Abb.). Die auffallende Ähnlichkeit und die Gleichartigkeit der Wiedergabe der Züge ist wohl kaum zu leugnen. Zumal, wenn man in Betracht zieht, daß der Dargestellte auf dem Altar, der ja ca. 1495 vollendet wurde, mindestens 5—8 Jahre jünger ist als sein Ebenbild auf dem Gothaer Doppelbild [1]). Untersucht man die Einzelheiten des Gesichts, so trifft man Schritt auf Schritt auf Übereinstimmungen. Schon der schlanke Hals mit dem hochsitzenden Adamsapfel und den kleinen Speckfalten unter den Wangen gleicht sich auf beiden Bildern. Ebenso das Kinn mit seiner kleinen kugeligen Spitze und dem Grübchen. Ferner der Verlauf des Bogens der rechten Wange vom Kinn bis zum Verschwinden unter den Haaren mit dem beinahe rechtwinkligen Kiefer. Auch der Mund mit der vollen, kleinen Unterlippe, der schön geschwungenen, schmalen Oberlippe und den scharfen Grübchen in den Ecken, die bei beiden sehr auffallend gegeben sind, stimmt vollkommen überein. Die lange, gerade und fleischige Nase verbreitert sich bei beiden nach unten zu einer runden, kleinen Kuppe (bei der Abb. bei

[1]) Vgl. die Abb. bei E. Heidrich, Die altdeutsche Malerei, Jena 1909, T. 52.

Heidrich nicht so deutlich) mit starken Flügeln. Am ähnlichsten erscheinen bei beiden die Augen. Im Blicke, in der Verdeutlichung der Psyche und in der Wiedergabe des organisch tatsächlich Vorhandenen. Man liest aus diesen Augen Empfindsamkeit und ein wenig Schwermut mit stiller Güte gepaart. Bei beiden geht die Blickrichtung in den Bildraum hinein, die großen Augäpfel sind deshalb in die Ecken gesetzt. Auffallend stark sind die Tränensäcke betont. Der Oberaugenknochen läuft stark gebogen nach den Schläfen, und halbmondförmige Brauen verstärken diese Schwingung noch wesentlich. Von der Stirn ist wenig wegen des überfallenden, gekräuselten Haares zu sehen, das bei beiden Jünglingen denselben Schnitt und die gleiche Farbe hat.

Zu diesen Übereinstimmungen kommt auch noch die genau gleiche Haltung des Kopfes. Beidemal ist er in 3/4 Profil mit von unten nach oben und nach innen zugleich gerichtetem Blicke gegeben. Beidemal erscheint die linke Wange in stark verschwindendem Profil in gleichem Kontur.

Tafel vom Hochaltar der Klosterkirche zu Blaubeuren.

Namentlich die letzteren Gründe zwingen dazu, anzunehmen, daß sich die gleiche Persönlichkeit hier wie dort selbst im Bilde festgehalten hat. Die Möglichkeit, daß zwei verschiedene Meister dieselbe Persönlichkeit auf den beiden Bildern dargestellt haben, scheidet bei der identischen Wiedergabe aus. Ebenso die Vermutung, daß der gleiche Meister ein und dieselbe

Persönlichkeit einmal in Blaubeuren, dann irgendwo anders in genau gleicher Haltung und Auffassung wiedergegeben haben könnte. So genau kennt nur der Künstler sein eigenes Gesicht selbst. Wir nehmen demnach an, daß der Meister des Gothaer Liebespaares in dem Jünglinge sich selbst dargestellt hat, wie er das auch bei der Tafel Johannes vor Herodes tat. Der Jüngling des Gothaer Bildes trägt ja auch durchaus die Tracht, wie sie wohl für einen Maler, nicht aber für einen Fürsten üblich war. Heidrich [2]) macht auch auf die Übereinstimmung mit der Tracht Dürers auf dem Bilde von 1498 aufmerksam. Übrigens gleicht die Tracht wiederum auffallend der des Jünglings auf dem Blaubeurener Altar. Das ausgeschnittene, sorgfältig gefaltete Hemd und die dünnen halskettenartigen Streifen über demselben kehren hier wie dort wieder. Auch das Mädchen ist auf dem Gothaer Bild in einfacher, völlig schmuckloser Tracht dargestellt, für eine Malersliebste, aber nicht für die eines Fürsten passend. Was dann allerdings das Wappen oben zu bedeuten hat, vermag ich nicht zu sagen. Vielleicht ist es doch nur ein bürgerliches.

Da uns der Meister des Gothaer Liebespaars demnach in eigener Person in Blaubeuren begegnet, wird er wohl dort, wie die Jünglingsfigur zeigt, mit tätig gewesen sein. Der entwerfende Hauptmeister mag die Tafeln begonnen und sie bei ihrer großen Zahl mehr oder minder seinen Gehilfen zur Vollendung überlassen haben; daß sich dabei ein so junger Geselle selbst abkonterfeite, ist ja nicht ungewöhnlich.

Hieraus erklären sich auch die Anklänge des Gothaer Liebespaares an den Hausbuchmeister. Des Meisters Tätigkeit in Ulm und sein überragender Einfluß auf die dortigen Künstler ist ja nun geklärt [3]). Ob er eine Rolle bei der Anfertigung des Hochaltares in Blaubeuren gespielt hat, kann ich nicht entscheiden.

Ich fasse meine Untersuchungen noch einmal dahin zusammen, daß ich den Meister des Gothaer Liebespaares als in Blaubeuren tätig annehme, daß ich folgere, er habe da die Kunst des Hausbuchmeisters besonders stark auf sich wirken lassen, und daß ich in dem Gothaer Jüngling sein eigenes Bild sehen muß.

[2]) Heidrich, a. a. O. p. 260, r. Sp.

[3]) E. Flechsig, Der Meister des Hausbuchs als Zeichner für den Holzschnitt in Monatshefte für Kunstwissenschaft 1911, p. 172 ff., und K. F. Leonhardt und H. Th. Bossert, Studien zur Hausbuchmeisterfrage in Zeitschr. f. bild. Kunst 1912, Heft 6, 7 ff.

Besprechungen.

Harald Brising: A n t i k K o n s t i N a t i o n a l m u s e u m. Urval och beskrifning. Stockholm 1911.

Die Sammlung von antiken Bildwerken im Stockholmer Nationalmuseum ist weder groß noch besonders hervorragend. Gegründet wurde sie vom König Gustaf III. am Schluß des 18. Jahrhunderts, der mit Sergel und Piranesi als Ratgeber während der italienischen Reise kaufte und das Gesammelte wie seinen Augenstern hütete. Seitdem ist sie nur langsam und wenig gewachsen. Neueinkäufe waren noch viel spärlicher als die Gaben, die sowohl von der Königlichen Familie wie von Privatpersonen dann und wann und rein zufällig gespendet wurden. Aber allmählich sind doch auf diese Weise einige wertvolle Dinge zu dem von Gustaf III. gelegten Grund hinzugekommen. Der Totalcharakter wurde als griechisch aufgefaßt, in der Wirklichkeit ist er aber spätantik, römisch, also griechisch aus zweiter oder dritter Hand. Doch sind einige echte ältere griechische Gegenstände unter den Beständen. In Anbetracht des Reichtums der Gemäldesammlung des Museums, welcher so scharf gegen die Armut der antiken Skulpturensammlung absticht, ist es nicht verwunderlich, daß das Interesse und die Studien der Museumsbeamten in erster Reihe den Gemälden zugute kamen, auch wenn wir von der Reaktion gegen die Antikenanbetung der gustavianischen Zeit absehen. Selbst der berühmte schlafende Endymion, welchen Gustaf III. und seine Zeit so hoch schätzte, und welcher nach Boye und Wetterling in dem für seine Zeit recht stattlichen mit Konturstichen ausgestatteten Prachtwerk über das Königliche Museum (1821—23) als eines der wenigen noch erhaltenen Hauptbeispiele der griechischen Kunst genannt wird, wurde im Lichte der modernen Archäologie, deren intensive Arbeit immer mehr die Augen der Menschen für den Gehalt der w i r k l i c h e n griechischen Skulptur geöffnet hat, zu einer ziemlich verdächtigen Figur herabgewürdigt, ja über ihre Echtheit als Antike wurden sogar starke Zweifel geäußert.

Die Antikensammlung im Nationalmuseum ist nun aber die einzige in ihrer Art in Schweden, und wenn sie auch nicht groß und bedeutend ist, so ist sie es immerhin genug, um eines wissenschaftlichen Studiums mit moderner, geschärfter Methode wert zu sein. Es muß daher mit Freude und

Dankbarkeit begrüßt werden, daß ein junger schwedischer Kunsthistoriker, der zugleich Museumsbeamter ist, ein schönes Prachtwerk über einen ausgewählten Teil dieser Sammlung veröffentlicht hat.

Obgleich nicht selbst klassischer Philologe und somit eines wichtigen Hilfsmittel erster Hand, in die Kultur der Antike einzudringen, entbehrend, ist Dr. Brising doch durch gründliche Studien wohl ausgerüstet an sein Vorhaben herangegangen. Mehrere langwierige und ausgedehnte Reisen machten ihn, den man den modernen Odysseus unter Schwedens Kunsthistorikern nennen könnte, vertraut mit dem »weingefärbten« Mittelmeer und der Kunst, welche an seinen Gestaden und auf seinen Inseln blühte. Außer Griechenland und Italien hat er zweimal Kreta besucht, die merkwürdige Felseninsel, auf der die Einflüsse Ägyptens und Assyriens dem griechischen Geiste begegneten, und wo besonders die Ausgrabungen Arthur Evans' den so äußerst interessanten großen Fürstenpalast zu Knossos zutage förderten.

Auch begann Dr. Brising mit seiner Schilderung der Funde auf Kreta seine 1910 als eine »Einleitung zur griechischen Kunst« herausgegebenen »Klassischen Bilder« (von welcher eine französische Übersetzung in Vorbereitung sich befindet.) Schon in dieser schönen und lebensvollen Essay-Sammlung erwähnte der Verfasser, wenn auch nur kurz, einige von den Antiken im Nationalmuseum, nämlich die bekannte Folge der neun Musen und die Athenastatue, wie auch ein Paar bemerkenswerte Marmorköpfe: einen fragmentarischen Frauenkopf, welchen der Verfasser als von Phidias Geist geprägt ansieht, und einen Ephebenkopf, welchen er in Verbindung mit Polyklets nächsten Vorgängern bringt.

In dem jetzt herausgegebenen großen Lichtdruckwerk liefert Dr. Brising in Bild und Text eine chronologisch geordnete Auswahl von besonders hervorragenden Arbeiten in der Antikensammlung des Nationalmuseums. Es ist das erste illustrierte Werk, welches über die Schöpfung Gustaf III. seit 1794 veröffentlicht worden ist, wo C. F. Fredenheim 21 kleine Kupferstiche mit Text unter dem Titel »Ex Museo Regis Sueciae« herausgab. Die 60 Lichtdrucke, welche von der graphischen Anstalt von Justus Cederguist ausgezeichnet ausgeführt sind, bringen 86 Gegenstände, darunter einige von verschiedenen Seiten. Von diesen gehört die Mehrzahl der Sammlung Gustafs III. an. Aus späterer Zeit sind 29 hinzugekommen, 1 Depositum des historischen Museums (1895), 8 Ankäufe (durch den schwedischen Konsul in Piräus Rodocanachi 1881, Professor S. Wide 1895 und Dr. F. R. Martin 1896) und 20 Geschenke (vom Kaufmann K. O. Levertin 1862, der Königin Witwe Josefina 1866, König Karl XV, N. F. Sander 1871, Konsul Rodocanachi 1880, dem englischen Minister Erskine 1881, Graf Carlo Landberg 1881, dem schwedischen Konsul auf Cypern Ch. Watkins

und Hauptpastor Ekdahl). Die Hauptsache machen aber doch die gustavischen Antiken aus. Dem Andenken des königlichen Sammlers ist deshalb das Werk mit Recht gewidmet.

Die Abbildungen sind in ungefährer Zeitfolge geordnet, so daß sie eine gute Vorstellung von der Entwicklung der antiken Skulptur geben. Man könnte erwarten, daß der Verfasser mit den uralten ägyptischen Gegenständen den Anfang machte, er hat aber vorgezogen, erst das bedeutend jüngere, von der Königinwitwe Josefina geschenkte assyrische Relief (885—860 v. Chr.) als das einzige Beispiel assyrischer Kunst voranzustellen, wohl um später auf die ägyptische Kunst nach jetzt allgemein angenommener Sitte direkt unmittelbar die griechische folgen zu lassen. Unter den vier ägyptischen Gegenständen bemerkt man in erster Reihe die stattliche, wirklich monumentale Büste in schwarzem Granit von Amenophis III. (1411—1375 v. Chr.). Dann folgen einige Terrakotta-Statuetten von Cypern, welche einen interessanten Mischstil mit orientalischen und griechischen Elementen zeigen. Danach die griechischen Terrakottafiguren aus Tanagra und anderen Orten, weiter einige kleine archaische Bronzefiguren, schließlich die Athenastatue samt Apollo und den neun Musen, welche recht geschickte und effektvolle römische Kopistenarbeiten sind und deshalb ein nicht geringes Interesse besitzen, weil sie in ihren Motiven auf berühmte Vorbilder von Phidias (die Athenastatue), Praxiteles u. a. zurückgehen.

Die eigentlichen Perlen in der Antikensammlung des Nationalmuseums sind aber einige Marmorköpfe, welche den besten griechischen Stil vertreten. Ein arg beschädigtes Fragment von einem Frauenkopf setzte Dr. Brising in seinen »Klassischen Bildern« in Verbindung mit Phidias und den Parthenonskulpturen, während Professor J. Six in Amsterdam 1911 es als ein wirkliches Parthenonfragment auffaßte, wogegen der schwedische Archäologe, der Dozent Lennart Kjellberg in Uppsala diesen Kopf nur als eine pergamenische Kopie nach Phidias betrachtet. Von Dr. Brising wird er nunmehr in seinem neuen Buch als »ein äußerst bemerkenswertes Kunstwerk« bezeichnet, welches er von »einem Phidias nahestehenden Künstler« ausgeführt glaubt. Eine andere, sehr edele Arbeit ist ein beschädigter Athletenkopf, der lange Zeit im Magazin und Keller des Königlichen Museums lag und 1861 im Museum aufgestellt wurde. Einige Reliefs, Statuen und Statuetten von teils griechischer, teils römischer Herkunft und von wechselndem Wert folgen, dann ein hervorragend schöner, lebensprühender Satyrkopf von Marmor, der in Tunis 1849 gefunden wurde, dem Professor E. Åberg einmal gehörte und vom Historischen Museum in der Kunstsammlung deponiert wurde. Schließlich wird der Endymion in einem recht ausführlichen Aufsatz behandelt. Die Frage der Echtheit oder der möglichen Herkunft aus dem 18. Jahrhundert (wie Prof. Wickhoff es nicht

lange Zeit vor seinem Tode vorgeschlagen) wird offen gelassen, doch neigt B. dem späteren Ursprung zu. Weiter begegnen wir drei von den prachtvollen dekorativen Marmorarbeiten der Sammlung Gustafs III.: der kleinen wie eine Kiste geformten Fontäne auf Löwentatzen, der großen Aschenurne und dem einen der beiden Riesenkandelaber. Zuletzt sehen wir einige vortreffliche durch Dr. F. R. Martin 1896 gekaufte Proben spätantiker gemalter Bildnisse und Gipsmasken aus Faijum und der Oase El Khargeh in Ägypten, sämtliche auf Mumienbehältern angebracht, aber, wie bekannt, nicht ägyptische, sondern griechisch-römische Arbeiten, und einer Reihe wirklich interessanter römischer Parträtbüsten von den Mitgliedern der Kaiserfamilie und von Privatpersonen. Unter den letzteren bemerkt man die von Kauffmann K. O. Levertin 1862 geschenkte und angeblich auf Södermalm (dem südlichen bergigen Teil von Stockholm) ausgegrabene Büste von Apollodoros, einem jungen unbekannten Athener aus der Mitte des dritten Jahrhunderts n. Chr., bekannt, nach der eingravierten Namensunterschrift, wegen seiner Frömmigkeit, eine charakteristische und feinfühlige Arbeit.

Der Text ist durchgehends vortrefflich abgefaßt, klar, methodisch und konzentriert, mit genauen Literaturnachweisen für jeden Gegenstand und mit einleitenden Übersichten für die verschiedenen Gruppen. Zu beklagen ist, daß der Verfasser keine Übersetzung in eine der großen Kultursprachen beigefügt hat, wodurch die Arbeit leichter bekannt und im Auslande so, wie sie es verdient, verbreitet worden wäre.

Bei den Literaturnachweisen hat der Verfasser eine alte schwedische Arbeit übersehen. Es ist das vorher genannte illustrierte Werk von Boye und Wetterling über das Königliche schwedische Museum (1821—23), worin folgende Antiken in Konturstichen abgebildet und beschrieben sind: Endymion, Apollo, Athena, die Musen Klio, Euterpe und Melpomene, das Relief des Zugs der Venus auf dem Meere und der eine von den großen Kandelabern, nämlich der, der im Werke Dr. Brisings nicht abgebildet wurde.

Eine Arbeit wie dieses Prachtwerk über die Antiken des schwedischen Nationalmuseums, herausgegeben vom Verfasser im eigenen Verlage, verdient die volle Beachtung aller Kunstfreunde. Es wäre erfreulich, wenn der Verfasser durch einen wohlverdienten Erfolg zur Publizierung einer weiteren Auswahl aus dieser so lange wenig gekannten Antikensammlung aufgemuntert werden könnte[1]). *John Kruse.*

[1]) Ein schwedischer Archäologe, der Dozent Lennart Kjellberg in Uppsala, welcher vor einigen Jahren selbst Ausgrabungen in Kleinasien ausgeführt, schenkte dem Nationalmuseum 1909 von seinen Funden 14 interessante altgriechische Gegenstände aus Ton. Durch denselben verdienten Forscher, der die Sammlung von antiken Vasen im Museum ordnete, wurden 1901 und 1902 weitere altgriechische Gegenstände eingekauft, darunter zwei schöne Terrakottasarkophage von dem Klazomenätypus.

Raffael in seiner Bedeutung als Architekt. Von Professor **Theobald Hofmann**, unter Mitwirkung von Professor Dr. **Walther Amelung** und Dr. **Fritz Weege**. Zittau. Richard Menzel Nachf. 1911.

Der unvergeßliche Fabriczy ist es gewesen, der vor acht Jahren die Erstlingsarbeit von Theobald Hofmann, die Bauten des Herzogs Federigo di Montefeltre, im Repertorium besprochen hat. Dies Buch, das schon damals als eine tüchtige Leistung anerkannt wurde, erscheint heute nur noch als Auftakt und Einleitung zu dem Lebenswerk, an dessen Ausführung Hofmann seitdem mit rastlosem Eifer gearbeitet hat. Von seiner großen Studie über die Bedeutung Raffaels als Architekt, dessen erster Band im Jahre 1908 erschien, liegt heute schon der vierte Band vor.

Eine Aufgabe, die von dem, der sie unternommen hat, auf Jahre hinaus Konzentration und Disziplin aller geistigen Kräfte verlangt, die dem Menschen bewußt und unbewußt zum Gesetze des Lebens wird, dem alles in ihm und um ihn ohne Widerstand gehorcht, weckt ohne weiteres Sympathie. Allzu sehr zersplittern sich heute die besten Talente, allzu begierig jagen die Menschen dem flüchtigen Erfolg des Tages nach, allzu willig setzen sie ihre Kraft für das schnell Vergängliche ein!

Erfreulich ist es auch, daß sich in Hofmann die ehrwürdige Tradition fortsetzt, nach der Raffael die besten Herolde seines Ruhmes in Deutschland gefunden hat. In diesem monumentalen Tafelwerk ist — mit kritischer Sorgfalt gesichtet — ein Material zusammengetragen worden, das kommende Geschlechter noch höher bewerten werden, als wir es heute tun. Denn vieles an dem, was Hofmann noch sehen und aufnehmen konnte, geht unabwendbarem Verfall entgegen.

In dem vorliegenden Bande bearbeitet Hofmann die Baugeschichte des vatikanischen Palastes vielleicht nicht mit jener Kompetenz und jener scharf sichtenden Kritik, mit der er einst die Villa Madama behandelt hat. Dieser Teil seiner Arbeit wird ja ohnehin über kurz oder lang durch das große Quellenwerk überholt werden, das P. Ehrle seit langen Jahren über die Baugeschichte des Vatikans vorbereitet. Aber der Text kunstgechichtlicher Tafelwerke pflegt ja überhaupt schneller zu veralten als die Tafeln. Und in den 34 Blättern, die Hofmanns Text illustrieren, ist in der Tat ein Material beschafft worden, wie wir es bis heute zur Ikonographie des Vatikans noch nicht besessen haben. Weniger Hofmanns eigene Zeichnungen sind diesmal zu rühmen — er konnte sich bei den Grundrissen des vatikanischen Palastes vielfach damit begnügen, die Aufnahmen von Letarouilly zu reproduzieren — als vielmehr die Fachkenntnis, mit der die große Zahl der älteren Pläne des Borgo di San Pietro zusammengestellt worden sind. Gerade durch eine solche Arbeit dokumentiert Hofmann die wissenschaftliche Befähigung für sein Unternehmen, das auch der tüchtigste

Architekt ohne tiefgründige Kenntnisse und sichere Methode nicht durchzuführen vermocht hätte.

Die Beiträge, die die Archäologen Walther Amelung und Fritz Weege zu diesem Bande geliefert haben, sind für den Kunsthistoriker besonders wertvoll. Amelung behandelt die Stuckreliefs in den Loggien und ihre antiken Vorbilder mit der Kompetenz, die man ohne weiteres bei ihm erwarten durfte. Nur wer ein so zuverlässiges Gedächtnis und eine so umfassende Denkmälerkenntnis besitzt wie Amelung, war überhaupt befähigt, in subtilster Forscherarbeit diese Zusammenhänge wiederherzustellen, die auf das Fortleben der Antike in der Renaissance neue, überraschende Streiflichter werfen. Wer dies merkwürdige und, wie es scheint, unerschöpfliche Problem einmal wieder aufnehmen sollte, wird in den Loggien Raffaels Beziehungen zum Altertum finden, von deren Fülle und Mannigfaltigkeit wir vor Amelungs Untersuchungen keine genügende Vorstellung hatten. Die Tafeln, die diesen Teil des Textes begleiten — rund achtzig Neuaufnahmen auf vierzig Blättern — legen nicht nur Zeugnis ab von all der Herrlichkeit, die an diesen Decken und Wänden zerstört ist; sie sind eben auch ein unschätzbares Zeugnis über das, was in den Loggien Raffaels im Beginn des XX. Jahrhunderts noch erhalten war.

Fritz Weege ist in diesem Bande die dankbare Aufgabe zugefallen, den malerischen Schmuck der Loggien in seinem Verhältnis zur Antike darzustellen. Da er außerdem die glückliche Gelegenheit fand, das Badezimmer des Kardinals Bibliena eingehend bearbeiten zu dürfen, so hätte er sich eigentlich auch um die sogenannte »Uccelliera Julius' II.« bemühen sollen, die vor drei Jahren Maestro Perosi bewohnte. Hier wurden ja unlängst die köstlichsten Grottenmalereien im Stile der Giovanni da Udine bloßgelegt; hier hat sich z. B. noch ein Fußbodenbelag aus dem Beginn des Cinquecento erhalten, wie ihn der Vatikan sonst überhaupt nicht besitzt. Als bester Kenner der Malereien im goldenen Hause des Nero, über die er eine Publikation vorbereitet, war Weege vor allen anderen befugt, diese Arbeit in den Loggien auszuführen. Er sieht dabei von der »Bibel Raffaels« ab und beschränkt sich auf die dekorativen Malereien. Die antiken Vorbilder, die Weege nennt, sind außer den Grottesken der Titusthermen, die Stuckverzierungen im Colosseum, die Stuckdecken der Villa Adriana (beide heute nur noch in Nachbildungen erhalten), und vor allem auch jene verlorenen Malereien bei San Gregorio, die Armenini in seinen »veri precetti della pittura« ausführlich beschrieben hat. Außerdem publiziert Weege zum ersten Mal eine Anzahl von Zeichnungen des Giovanni da Udine aus dem Besitz des Herrn Kempner in Rom. Den Schluß der Publikation bildet die erste authentische Wiedergabe dessen, was sich im Badezimmer der Kardinals Bibbiena noch an Fresken erhalten hat. Er macht dem Präfekten des

Vatikans, Monsignor Misciattelli, alle Ehre, daß er diese Aufnahmen gestattete. Alle Legenden, die sich um diese Fresken woben, sind damit zerstört. Es ist hier wirklich nichts gemalt worden, was das Auge verletzen könnte. Auch hier verfügt Weege über ein überraschend reiches Vergleichsmaterial, so daß ihm die Erklärung des Freskenschmuckes vollständig gelungen ist. In zwei Originalaufnahmen gibt Hofmann endlich den Fußboden und die Wandgliederung des Badezimmers wieder und einen Gesamtplan des vatikanischen Palastes.

Es widerstrebt, Ausstellungen zu machen, wo sich so viel Können und Wissen in einem so engen Rahmen zusammengeschlossen haben. Sie sollen sich denn auch auf Äußerlichkeiten beschränken und nichts anderes vorstellen als den Ausdruck persönlicher Geschmacksrichtung: Vor allem muß gesagt werden, daß der Einband des Werkes seines Inhaltes nicht ganz würdig ist. Titel und Autornamen quer über Grundrisse so zu drucken, wie es geschehen ist, war gewiß kein glücklicher Gedanke. Wäre es weiter nicht möglich gewesen, die Typen sorgfältiger zu wählen und in ihrem Verhältnis zueinander harmonischer durchzubilden? Wie befremdend wirkt es, im Vorwort die Personennamen unterstrichen zu sehen, wie wenig praktisch sind die winzigen Typen für die Inhaltsangabe gewählt! Die Zeit, in der sich die Autoren nur für den Inhalt und nicht für die Ausstattung ihrer Bücher verantwortlich fühlten, ist vorbei. Gerade aber für ein Werk, das bleibende Werte umschließt, fühlen wir uns berechtigt, eine Ausstattung zu fordern, in der mit sicherem Auge und geläutertem Geschmack das Unzulängliche vermieden ist. *Ernst Steinmann.*

Baukunst und dekorative Skulptur der Barockzeit in Italien von **Corrado Ricci.** Stuttgart, Julius Hoffmann, 1912.

Nachdem ich in ausgiebigem Gebrauche für eigene Bedürfnisse und in den Vorlesungen dieses Sammelwerk in seinem nie versagenden Reichtume genau kennen gelernt habe, kann ich es mir nicht versagen, unsere engeren Fachkreise darauf hinzuweisen, ein wie wertvolles Hilfsmittel auch für den akademischen Unterricht die Hoffmannsche »Bauformenbibliothek« in diesem 5. Bande bietet. Vielleicht stößt dieses Unterfangen auf mitleidiges Lächeln, vielleicht gar auf scharfen Widerspruch: Das Unternehmen des Verlags in Stuttgart wendet sich ja zunächst an den Praktiker, den eigentlichen Fachmann. Es legt also weder auf »historische« Vollständigkeit der Stoffmasse noch auf eine bestimmte »kritische« Einstellung der Betrachtung das Hauptgewicht. Dann würde z. B. der völlige Mangel an Grundrissen ganz unbegreiflich sein. Sondern es will eine möglichst große (315 hier) Fülle von Beispielen davon geben, wie sich eine bestimmte Zeitperiode

durch Auge und Hand ihrer Künstlergenerationen künstlerisch äußerte. Es ist wahr: dieser Absicht und der Rücksicht auf diesen vorgesehenen Interessentenkreis, »die Architekten und die mit ihnen verbündeten Künstler«, ist es zuzuschreiben, schuldzugeben, wenn man will, daß diese Materialfülle lediglich nach gegenständlichen Kategorien eingeteilt ist — die Abbildungen, wie auch die ganz kurzen Besprechungen der Erscheinungen des gleichen Gegenstandes hier und dort im Lande. Und daraus folgt für den Kunstwissenschaftler z. B., der sich bemüht das fortschrittlich Unterscheidende im Schaffen dieser »Stil«-Periode in der festgeschlossenen Kompositonseinheit ihrer Werke nach Art einer komplizierteren Fuge festzustellen, die große Schwierigkeit Zusammengehöriges wieder vereinigen zu können. Aber das findet nur in ein paar Fällen statt, und hier wie in allen solchen Veröffentlichungen wäre dem leicht abzuhelfen, indem man statt der Bandausgabe die Form der Mappe mit beigelegtem leichtgeheftetem Texte wählte. Aber die Menge der aus dem ganzen Lande und über den ganzen Zeitraum von den 60 er Jahren des 16. bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hin ausgewählten Beispielen wäre wohl nicht anders zu solch übersichtlicher Vergleichbarkeit zu verbinden gewesen. Und das bietet doch wieder die größten Vorteile, z. B. für die typologische Behandlung des Stoffgebietes: man hat bestgewählte Beispiele nebeneinander für die schlechthin durchdekorierte Fassade neben der durch organisierende Behandlung der Einzelheiten belebten und der auf Ponderation komponierten oder harmonisch angeordneten; dann wieder die toskanische Gemessenheit neben der venezianischen Pracht, der römischen Großartigkeit, dem genuesischen heiteren Stolze, dem süditalischen Überschwall rein dekorativer Bedürfnisse. Dieses Verfahren der Anordnung des Stoffes bringt endlich aufs geeignetste, zumal für den lernenden Kunsthistoriker zu deutlicher Anschauung, wo und wie bereits in dieser Periode — wenn es je irgendwann als konservative Opposition neben den »bizarren Neuerungen« sich kundzugeben unterlassen hätte — der klassizistische Purismus sich zur Geltung bringt, und wie schon so frühzeitig im Erfinden des Barockgeistes Einzelformen auch in Italien zur Ausprägung gelangen, in denen man ohne die gezwungene Einführung der »Chinoiserie« die schwierigsten Motive des sog. Rokoko sich anspinnen sehen kann. Wir erhalten damit wieder eine Bestätigung dafür, daß auch der Rokoko durchaus kein ganz Neues höchst Eigenes ist, wohl aber in ihm das endgültige Ableben der Kunsterneuerung in der Renaissance des Geistes offenbar wird — nicht im Barock. Ihn nennt vielmehr auch der Herausgeber dieses Bandes der Hoffmannschen Bauformenbibliothek, Corrado Ricci, »einen Herrscher voll Geist, voll Feuer, voller Mittel, der nichts vernachlässigte«; und er stellt sich, ein Italiener, damit in die Reihe der wenigen, die bisher überhaupt den Mut zur Äußerung

einer neuen Erkenntnis hatten: daß dieser Stil nicht gekommen ist das Gesetz der Renaissance aufzulösen, sondern es zu erfüllen. Das waren zumeist wohl Deutsche, die sich zu wissenschaftlichen Rechtfertigungen dieses »plumpen und bizzarren Stiles« getrieben fühlten und zu glücklicher Reinigung des historischen Gewissens ihm gegenüber. Keiner hat den Barock so freudig gegen die Behauptung verteidigt, er sei eine wenig wahrhaftige Kunst, keiner so freimütig seine »Ebenmäßigkeit und Geschlossenheit« herauszuheben gewagt, wie Rocci in seiner leider so kurzen Einführung. Mit seiner gleichmäßig genauen Kenntnis der älteren Kunstliteratur und des ganzen Kreises der Denkmäler könnte er uns viel mehr zur Wiederherstellung der historischen Würde des Barocks beitragen. Aber auch das mag genügen: nur aus dieser beherrschenden Vertrautheit mit dem Denkmälerschatze Italiens konnte er uns Deutschen diese reiche Auswahl zur Verfügung stellen als Ergänzung zu unserer Literatur zur wissenschaftlichen Kritik dieses »Zeitstiles«; Ergänzung um so mehr, da geflissentlich fast jede Wiederholung des da gegebenen so unzureichenden Abbildungsmateriales vermieden ist. So ist es für uns Kunsthistoriker als eine Förderung zu bezeichnen, daß der Verlag Ricci für diesen Band gewinnen konnte, und die Bekanntschaft mit ihm auch für unsere Kreise als notwendig.

Horst.

Robert H. Hobart Cust: Benvenuto Cellini. Little Books on Art. Methuen u. Co. Ltd. London. XI u. 187 S. 42 Abb.

Das kleine, gut illustrierte Buch gibt eine ausführliche Lebensbeschreibung des Künstlers, die sich eng an die berühmte Autobiographie anlehnt. Eine Charakteristik seiner Kunst und ein Vergleich seines Könnens und seiner Leistung mit dem seiner Zeit fehlen. Auch ist eine Kritik des Schriftstellers und seiner kulturgeschichtlich so wertvollen Mitteilungen nicht versucht. Die wissenschaftliche Arbeit liegt in den Anmerkungen, der Aufzählung von C.s andern Schriften — mit genauer Kapitelangabe — und mehr noch der ausführlichen Liste der ihm zugeschriebenen Kunstwerke. Dem englischen Laien und dem deutschen, der nicht zu der neuen guten Übersetzung von Cellinis Selbstbiographie von Heinrich Conrad greift, wird das Buch gute Dienste leisten. Zur Einführung in den Stand der heutigen Forschung erscheint der kurze inhaltreiche Aufsatz von Bernath und Hill in Thiemes Künstlerlexikon besser geeignet. *F. Schottmüller.*

The van Eycks and their art. By **W. H. James Weale** with the co-operation of Maurice W. Brockwell. London, John Lane, 1912.

Von vornherein steht fest, was ein Eyck-Buch, auf dessen Titelblatte der verehrungswürdige Name W. H. James Weale zu lesen ist, enthält

(und was es nicht enthält). Auf diesem Titel findet man aber noch einen zweiten Autornamen. M. W. Brockwell hat den Band redigiert als eine — stark verkürzte, doch auch bereicherte — neue Ausgabe des großen Eyck-Buches, das Weale allein 1908 (bei John Lane, London und New York) herausgegeben hat. Brockwell erweist sich als ein pietätvoller Jünger, der im Sinne Weales arbeitet und von eben der fast abergläubischen Ehrfurcht vor allem Gedruckten und Geschriebenen erfüllt ist wie sein Meister. Das neue Buch erscheint übersichtlicher als das alte. Dies mag ein Verdienst Brockwells sein. Im wesentlichen aber haben wir doch das Ergebnis von Weales ausdauernder und emsiger Sammeltätigkeit vor uns.

Über die Kunst der van Eyck kein charakterisierendes Wort. Diese Zurückhaltung lag im Plane des Werkes. Und nichts ist jedenfalls besser als Banalität.

Der Hauptinhalt ist ein Katalog der Bilder — in 7 Abschnitten, nämlich so:

a) By Hubert — completed by John (der Genter Altar).
b) By Hubert — but left uncompleted.
c) By Hubert or John.
d) By John or Hubert.
e) By John — of which the date is known.
f) By John — of uncertain date.
g) Of doubtful authenticity.
h) Copies . . . . imitations.

Die anscheinend äußerst subtile Gruppierung (man übersehe ja nicht die Nuance zwischen c und d) ist nicht richtig, d. h. sie entspricht nicht meiner Vorstellung — dies wäre, wie die Dinge liegen, kein Unglück, ja kaum ein Tadel —, aber sie ist unkonsequent und entspricht der Vorstellung keines Kenners, der sich mit der Frage herumgeschlagen hat, ja, was das Sonderbarste ist, nicht einmal Weales Vorstellung, wie wir sie aus älteren Äußerungen kennen. Ein Beispiel: mit besonderer Neugierde schlägt man die Liste der von Hubert geschaffenen Bilder auf und findet unter b zwei Nummern. Der harmlose Leser muß glauben auf zwei vollkommen gesicherte Schöpfungen Huberts zu stoßen, da ja die zwei Gruppen »Hubert or John« und »John or Hubert« folgen. Das eine dieser Bilder ist die Tafel in Kopenhagen, der Stifter mit dem hl. Antonius, das andere die Frauen am Grabe Christi bei Sir Fr. Cook zu Richmond. Mit dem Kopenhagener Bild hat Weale vor Jahren eine urkundliche Nachricht verbunden, die von einem Werke Huberts in Gent berichtet, und er hält krampfhaft an der Beziehung und der Bestimmung fest. Nun: das Gemälde ist von Petrus Cristus (dies ist nicht nur meine Ansicht, sondern consensus unter allen Leuten, die den Stil des Petrus Cristus kennen). Entweder ist also

die alte Nachricht falsch, oder sie bezieht sich auf ein anderes Bild. Gesetzt aber, ich mißtraue aller Stilkritik und halte mich nur an Urkunden, wie kann ich dann als Nr. 2 des Kataloges das Bild von Richmond einsetzen, ein Bild, das rein stilkritisch (und durchaus nicht auf Grund des angeblich beglaubigten Stückes in Kopenhagen) dem Hubert zugeschrieben worden ist. Wenn aber die Frauen am Grabe von Hubert sind, weshalb nicht auch die Tafel mit dem Gekreuzigten in Berlin und die übrigen Dinge, die mit dem Bild in Richmond zu einer Gruppe vereinigt von einigen Forschern Hubert zugedacht worden sind? Rätsel über Rätsel. — Es gab nur zwei Möglichkeiten: entweder hielt man sich an die Lehre irgendeines der Herren, die so glücklich sind, eine Vorstellung von der Kunst Huberts und Jans zu besitzen, oder man verzeichnete alle Bilder, die Hubert, die Jan zugeschriebenen, die echten und die zweifelhaften, durcheinander, geordnet nach dem Gegenständlichen oder dem Aufbewahrungsorte.

Von dem Mangel an stilkritischem Urteil abgesehen, ist das Buch mit seiner fast erschöpfenden Bibliographie (zu kurz kommen nur die Buchmalereien und Hulins höchst wertvolle Folgerungen aus dem Studium dieses Materials), mit seinen Regesten und Indices eine erstaunliche und nützliche Leistung. Eine besonders schätzenswerte Zugabe ist der Appendix B, ein Auszug aus Tausend Auktionskatalogen. Alle unter dem Namen Eyck verkauften Bilder (von 1662 bis 1912) sind notiert, zumeist mit Angabe des Preises und des Käufers. Man findet da wertvolle Provenienzspuren von allen möglichen altniederländischen Bildern. *Max J. Friedländer.*

Frederick Mortimer Clapp: On certain drawings of Pontormo. Florenz, Dezember 1911.

Dieses Heftchen stellt eine willkommene Ergänzung des Pontormo-Kapitels in Berensons großem Werke der »Drawings of Florentine Painters« dar, sowie eine Nachlese des Kataloges. Dabei kommt es dem Verfasser weniger auf die Entdeckung oder Zuschreibung neuer Pontormo-Zeichnungen an; er versucht, aus der ja recht großen Zahl der bekannten Blätter diejenigen herauszusuchen, deren Beziehung zu den Malereien Berenson noch entgangen war. Er tut es mit einem Stolze, der freilich mehr gerechtfertigt erscheint durch die auf die Arbeit anscheinend verwandte große persönliche Mühe, als durch die immerhin bescheidenen Resultate. Um so schwerer wird es dem Kritiker, gegenüber diesen vielleicht unverhältnismäßigen Anstrengungen betonen zu müssen, daß, trotz des bei jedem kleinsten, neuen Detail in steten Anmerkungen hervorbrechenden Freudenschreies des Verfassers, das Hauptresultat seines Schriftchens die wiederum erwiesene Vortrefflichkeit der Berensonschen Arbeit bleibt. Freilich, was sich irgend durch un-

ermüdlichen Vergleich, Stück für Stück, herausbringen läßt, hat Clapp gefunden. Die Masse scheint groß, und man soll sie auch nicht verachten, denn gewiß, es wird durch diese Details das Bild nicht unerheblich bereichert. Doch es bleibt eben das alte Bild. Man staunt, wie Berenson ohne diese hundert Punkte es schon in jeder Linie hat richtig zeichnen können, und wundert sich dann auch wieder, daß man überhaupt noch hundert Punkte hat finden können. Sie verdankt Clapp allerdings nur seinem allzu liberalen System von sicher, wahrscheinlich und möglicherweise, wie er es in drei Arten des Druckes durchführt. Dadurch kann er dann jeden Einfall retten, den anzuzweifeln oft keinen Sinn hat, da sich mit Assoziationen und Vermutungen nicht streiten läßt.

Das wichtigste, was Clapp bringt, ist die Entdeckung der von Vasari als im Besitz Lodovico Capponis erwähnten Zeichnung der Fußballspieler (Uffizien Nr. 13 861). Sie ist der Entwurf zu einem nicht ausgeführten Fresko für Poggio a Cajano, für denselben großen Saal, in dem sich hoch oben in der Lünette die ländliche Allegorie von Vertumnus und Pomona befindet, jenes Hauptwerk, aus dessen Kreise es eine so große Zahl von Zeichnungen gibt. Bei Berenson zählt man 54, Clapp möchte noch 16 hinzufügen, von denen er freilich nur die Hälfte sicher nennt. Was Berenson über die Entstehungsgeschichte des Freskos gesagt hat, ist vorbildlich; man fragt sich, was kann Clapp da überhaupt noch Neues bringen? Nun, die sicher identifizierten Blätter (zu denen man übrigens Uffizien Nr. 6519 verso nicht unbedingt rechnen sollte) sind Studien zu kleineren Details, etwa einzelnen Gliedmaßen. Diese Resultate verdankt der Autor seiner aufs sorgsamste durchgeführten Vergleichung. Anders steht es mit den »wahrscheinlichen« und »möglichen«; in ihnen wittert Clapp erste Gedanken, die aber später abgeändert wurden, aus Gründen, die zu erraten er sich anschickt. Wissenschaftlichen Wert hat diese zweite Kategorie nicht; besonders noch, da, wie Vasari uns berichtet, Pontormo schon bei seinem ersten Aufenthalt in der Villa die b e i d e n Kopfseiten des Saales mit Fresken ausmalen sollte, man also nie wissen kann, ob nicht Studien, die mit Figuren des ausgeführten Freskos irgendwie verwandt sind, für das damals sicherlich entsprechend gedachte Gegenstück bestimmt waren.

Auch vor einer anderen Entdeckung Clapps muß leider gewarnt werden. In Pontormos Passionszyklus, den Fresken der Florentiner Certosa, fehlt die Kreuzigung. Vasari erzählt, der Maler habe sie ausgelassen in der Absicht, sie zuletzt zu machen, dann kam es aber nicht dazu. Nun findet sich am sichtbarsten Orte, in Cornice 183 der Uffizien, eine vielfigurige quadrierte Kreuzigung Pontormos (Nr. 6671). Houghton hat sie photographiert. Auch gibt es einige Detailzeichnungen dazu. Clapp nimmt die Identifizierung von Nachricht und Entwurf vor, mit einer freudigen Sicherheit, ohne sich

nach dem Grunde zu fragen, warum Berenson der Gedanke überhaupt nicht gekommen ist. Nach all seinen Mühen um Pontormo-Zeichnungen hätte er aber schon sehen müssen, daß dieses Blatt 1525 noch nicht entstanden sein kann. Es zeigt den »Dürerstil« der Certosafresken überwunden, ersetzt durch stark michelangeleske Züge. Doch das stört Clapp nicht, er glaubt, daß der »Künstler in voller Karrière« auf den michelangelesken Manierismus seiner Spätzeit losstürme.

Zum Schluß noch ein Wort über die schon gestreifte Eigentümlichkeit des Verfassers, in unzähligen Fußnoten auf die Neuheit seiner Ideen hinzuweisen. Bei allem Verständnis für berechtigten Entdeckerstolz muß diese stete Wiederholung doch als unnötig empfunden werden. Der Text behandelt ja nicht die Entwicklung Pontormos auf Grund aller identifizierbaren Zeichnungen, resümiert also nicht auch Berensons Arbeit, sondern klammert sich fast ausschließlich an die Neuentdeckungen Clapps, baut sie zu einer parallelen Entwicklungsreihe zusammen. Zu guter Letzt aber folgt dann nochmals ein Verzeichnis, das getreu einer ausdrücklichen Vorbemerkung wieder nur die Neubestimmungen des Autors aufnimmt. Diese Einschränkung ist umso bedauerlicher, als Berenson sich an die Numerierung der Kabinette anschließt, man also, um die meisten und wichtigsten Zeichnungen zu einem Werke zu finden, jedesmal seinen großen Pontormo-Katalog ganz durchsehen muß. *Fritz Goldschmidt.*

Pieter Lastman, sein Leben und seine Kunst von **Kurt Freise.** Leipzig 1911.

In der bekannten Serie »Kunstwissenschaftliche Studien« des Verlags von Klinkhardt & Biermann erschien 1911 als 5. Band ein stattliches Werk von Kurt Freise über Pieter Lastmann. Es umfaßt rund 250 Seiten mit 43 Abbildungen. Schon diese Seitenzahl bei der Behandlung eines Malers von immerhin doch zweitem Range läßt auf großen Fleiß des Verf. schließen. Aber nutzbringend wird dieser Eifer erst dadurch, daß sich Freise bei der Behandlung seines Themas auf sehr eingehende, kritisch gesichtete Studien stützt. Nichts, wenn auch nur von geringem Wert, ist seinem Spürsinn entgangen.

Der Hauptwert der Arbeit liegt darin, daß der Verf. das Werk von Pieter Lastman möglichst vollständig zusammengestellt und kritisch beleuchtet hat.

Hierbei kam zutage, daß Lastman niemals von Rembrandt beeinflußt wurde, ein auf Grund des Haarlemer Bildes, das überhaupt nicht von Lastman ist, sehr verbreiteter Irrtum. Im Gegenteil, öfters konnte die Abhängigkeit Rembrandts von seinem Lehrer nachgewiesen werden.

Ferner kamen einige Beispiele Lastmanscher Porträtkunst ans Licht, die bis jetzt nur aus der Literatur bekannt waren.

Etwas Neues, wenn auch nur etwas Negatives, konnte auf dem Gebiet der Graphik konstatiert werden, daß nämlich Lastman selbst sich wohl niemals mit der Nadel versucht hat, und daß er auch nicht der Erfinder des farbigen Kupferstichs ist, was zum erstenmal Bartsch behauptete.

Betreffs der Anlage des Buches möchte ich bemerken, daß, der Gewohnheit entgegen, der Katalog der Gemälde vor den Entwicklungsgang gesetzt ist mit der Begründung, seine Schilderung nicht durch langatmige Bildbeschreibungen zu stören. Leider fängt trotzdem der Entwicklungsgang mit einigen Beschreibungen von Zeichnungen und Stichen an. Es hätten dann also auch die Kataloge der Zeichnungen und Stiche vorausgenommen werden müssen.

Weiter wäre es zugunsten der Übersicht besser gewesen, einige Einzelthemata, wie die Signaturen, Faltengebung, das Nackte usw. für sich zu behandeln, abgesondert vom Hauptkapitel und nicht an einer oder mehreren beliebigen Stellen desselben.

Ebenso hätte ich alles andere, was nur irgend möglich war, in den Katalog gebracht, und nicht in den Entwicklungsgang, um diesen eben noch kürzer und prägnanter fassen zu können. Nur als Beispiele, wo dies besser geschehen wäre, erwähne ich: Seite 107—109: Auslassungen über das Rotterdamer Bildchen; Seite 114: Die Frage nach der zeitlichen Einordnung des Bethlehemitischen Kindermordes; Seite 137—38: Erklärung der Darstellung von Bild 64.

Jedoch sind dies nur geringe Ausstellungen, die den großen wissenschaftlichen Wert des Buches nicht im geringsten beeinträchtigen. Und dieser besteht, wie gesagt, darin, daß wir eine mehr als erschöpfende, ja man kann wohl ohne Übertreibung sagen, d i e Monographie über Pieter Lastman besitzen, den Lehrer Rembrandts.

Zum Schluß möchte ich noch bemerken, daß sich das Bild der Sammlung Hoschek jetzt in der Sammlung Ferdinand Hermann in New York befindet. *Kurt Erasmus.*

Collection des Grands Artistes des Pays-Bas. — G é r a r d T e r b o r c h par **Franz Hellens.** — Bruxelles 1911.

Die Serie populärer Kunstbücher, in der die vorliegende Arbeit über Gerard ter Borch erschienen ist, will keine neuen wissenschaftlichen Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte liefern. Von dem Vorrecht, auf selbständige wissenschaftliche Forschungen verzichten zu dürfen, hat der Verfasser jedoch etwas reichlich Gebrauch gemacht. Aus diesem Buche, aus dem der starke Enthusiasmus spricht, zu dem die Beschäftigung mit der Kunst des vornehmsten unter den großen holländischen Malern Anlaß

gibt, erfährt man absolut nichts Neues über ter Borch. Um das Stoffgebiet von des Meisters Kunst zu charakterisieren, gibt der Verfasser eine feinfühlige und mit guter Sachkenntnis geschriebene Schilderung des gesellschaftlichen Milieus und der kulturellen Zustände Hollands im 17. Jahrh. In der Behandlung einzelner Gemälde geht er über eine objektive Beschreibung hinaus. Er versucht es, die Bilder gelegentlich novellistisch zu erklären, was bei einem Künstler, der zunächst von der malerischen Erscheinung der Dinge ausgeht und in dessen Werken das anekdotische Element stark zurücktritt, recht überflüssig ist. Wie gefährlich es gerade bei ter Borch ist, den Gesellschaftsszenen kleine Romane unterzulegen, dafür bietet ja die unzutreffende Beschreibung der sogenannten »Väterlichen Ermahnung« in den »Wahlverwandtschaften«, die freilich nicht auf der Kenntnis eines der drei alten Exemplare, sondern nur von Willes Stich »Instruction Paternelle« beruht, ein altberühmtes Beispiel. Da dem Verfasser wahrscheinlich nicht genügend Originale ter Borchs aus eigener Anschauung bekannt waren, so konnte er nur in vereinzelten Fällen sich der verlockenden Aufgabe unterziehen, den künstlerischen Gehalt und die malerischen Mittel zu schildern und zu erklären, durch welche der unerhörte Reiz der Werke ter Borchs zustande kommt.

Der dem Buche beigefügte Katalog der Gemälde weist große Lücken auf. Wenn es auch in einem populären Buche schließlich nicht notwendig ist, alle Genrebilder und Porträts anzuführen, die von des Künstlers üblicher Art nicht abweichen, so hätten doch alle jene Werke angeführt werden müssen, in denen sich die Kunst ter Borchs von einer neuen Seite zeigt. Es fehlt zum Beispiel der bezeichnete »Kuhstall« aus der Sammlung Delaroff, der als Leihgabe im Haager Mauritshuis ausgestellt ist, und der ein Gegenstück zu dem »Pferdestall« der Sammlung Wachtmeister in Vanås bildet. Daß der Verfasser das »Kircheninterieur« aus dem Besitze der Berliner Königlichen Museen übersehen hat, das früher im Aachener Museum als »Holländische Schule um 1660« hing, kann man ihm nicht weiter übelnehmen. Dieses Gemälde rührt sicherlich von Gerard ter Borch her, in dessen Oeuvre es dem Sujet nach vereinzelt dasteht. Die unter den Werken des Meisters angeführte Wiederholung des Londoner Gemäldes vom Kongreß in Münster, die sich im Amsterdamer Rijksmuseum befindet, ist für eine eigenhändige Arbeit zu grob und schwach.

Bei dieser Gelegenheit sei auf ein schönes Frühwerk ter Borchs in der Städtischen Sammlung in Heidelberg hingewiesen, wo es als eine Arbeit des Job Berck-Heyde hängt. Das Bild stellt das Innere eines gotischen Gewölbes dar, in dessen Vordergrunde links ein jugendlicher Maler bedeckten Hauptes an seiner Staffelei sitzt und ein Stilleben malt.

Eduard Plietzsch.

Josef Kern, Karl Blechen, sein Leben und sein Werk. Verlag Br. Cassirer, 1911.

Die Jahrhundert-Ausstellung 1906, deren Bedeutung für unsere Kenntnis der deutschen Kunst erst allmählich, aber immer mächtiger uns zum Bewußtsein kommt, war auch für Karl Blechen wie für so manchen andern eine Rehabilitierung. Auf einmal wurde es klar, wie dieser Einsame Zielen nachging, die erst in der nächsten Generation zur Geltung kommen sollten; tatsächlich schien der vielfach verhöhnte Künstler die Prinzipien des Impressionismus nicht nur vorgeahnt, sondern zum Teil schon betätigt zu haben. Freilich war das Neuaufstrebende, das Ahnungsvolle, durchsetzt von heterogenen Elementen, es steckte darin Romanik, Monumentalitätssucht und allerlei Anderes. Es mußte eine lohnende Aufgabe sein, den Quellen Blechenscher Kunst nachzuspüren, die vielfach verschlungenen und sich kreuzenden Einflüsse aufzudecken, denen sich diese empfängliche Künstlernatur willig hingab. Das Buch J. Kerns über Blechen hat die Frage nach dem »Woher« seiner Kunst in wirklich befriedigender Weise beantwortet.

Nun könnte man ja Zweifel darüber haben, ob wir heute bereits in der Lage sind, den nötigen Abstand zu diesen delikaten Problemen zu gewinnen, die vor noch nicht einem Jahrhundert die führenden Künstler beschäftigten. Allein, wer wollte leugnen, daß der Impressionismus — und das ist entscheidend für die Blechensche Kunst — auch schon eine historische Behandlung verträgt, vorausgesetzt, daß man mit streng wissenschaftlicher Methode an ihn herantritt. Und da kommt dem Verfasser seine kunsthistorische Schulung zustatten, die den meisten über moderne Kunst Schreibenden mangelt. Darin liegt eben sein Verdienst, daß er an seine Aufgabe nicht nur als Kunstempfindender (man kann in diesem Falle ruhig sagen: als Künstler) herankommt, sondern in ebensolchem Maße als Historiker, der die Quellenforschung keinen Moment aus dem Auge läßt, der den Wert jeder Aussage auf ihre Zuverlässigkeit hin prüft und nur da Einwirkungen und Beeinflussungen feststellt, wo solche durch Tatsachen zu belegen sind. Dies verdient deshalb hervorgehoben zu werden, weil die Versuchung, lose Vermutungen leichtfertig hinzuwerfen oder vom Thema abzuschweifen, allzu nahe lag und wir auf Schritt und Tritt beobachten müssen, wie die Kunst des 19. Jahrhunderts immer noch als Freiwild vielfach behandelt wird, wofür historische Betrachtung ohne Belang und entbehrlich sei. Was Manchem vielleicht als Mangel erscheinen könnte, rechne ich Kern hoch an: daß er — wie er im Schlußwort der Einleitung sagt — »den naheliegenden Wunsch, die Untersuchung weiter als auf die unmittelbaren Quellen der Blechenschen Kunst auszudehnen, zurückstellen« zu müssen glaubte, und zwar in Erwägung »des heutigen Standes der Forschung über die Anfänge der neueren deutschen Kunst«.

In anschaulicher Erzählung schildert Kern die künstlerische Entwicklung Blechens, die mit den äußeren Umständen seines Lebens so eng zusammenhing, und zu den besten Stellen des Buches gehört die Darstellung,, wie im Künstler — unter dem Einfluß des Norwegers Dahl — der Landschaftsmaler erwachte. »Bisher hatte er kaum die äußere Erscheinung der Dinge betrachtet, jetzt lernte er den Ursachen der Erscheinung nachzuforschen. Die Landschaft erschließt sich ihm in ihrem inneren tieferen Sinn als wechselnde Ausdrucksform eines ununterbrochenen, sich nach ewigen Gesetzen vollziehenden Geschehens. In die tote Materie tritt Leben, eine Seele, ein, und diese Seele ist ein Spiegelbild der menschlichen Seele mit ihren Leidenschaften, ihrer ewig unbefriedigten Sehnsucht und ihren Hoffnungen. So wird aus der Vedute, der schönen oder interessanten »Ansicht«, ein Bild des Erdlebens.«

Dann folgte die Berufung an das Königstädtische Theater und die Episode der Dekorationsmalerei, die auch nicht ohne Einfluß auf Blechen blieb, und dann der große Einschnitt — Italien. »Die Werke Blechens, die in Italien entstehen, lassen an malerischer Qualität alles hinter sich zurück, was, soweit uns bekannt, von deutschen Künstlern bis 1829 geschaffen worden ist.« »Von Tag zu Tag steigert sich die Fähigkeit des Auges und der Hand, Licht und Bewegung und mit ihnen Geist und Leben der Natur aufzufangen.« Die Rückkehr, der schwere Kampf ums Dasein und um Anerkennung werden ohne Sentaimentlität, doch mit einer herben Trockenheit des Chronisten erzählt, und man verdenkt keinen Augenblick dem Verfasser, daß er den pathetisch-mitleidsvollen Brief Bettinas von Arnim an den Minister Professor von Bethmann-Hollweg in extenso auf zwölf Seiten bringt. Damit die Schatten aber nicht einseitig verteilt werden, führt der Verf. gewissenhaft alle Momente an, die zur kritischen Beurteilung dieses Briefes notwendig sind und seine Bedeutung auf das ihm zukommende Maß reduzieren.

Alles in allem: eine erfreuliche Erscheinung der kunsthistorischen Würdigung eines Themas, das auf Schritt und Tritt zur — Artikelschreiberei verlocken konnte. Denn auch das muß berücksichtigt werden, daß es sich um eine Berliner Milieuschilderung handelte, und daß diese Monographie zu einer Art Memoirenwerk werden konnte. Kern hat diese Klippe glücklich umschifft, organisierte sein Gebiet scharf, ließ ins Berlin des Vormärz soviel Einblick, als ihm zur Charakterisierung des Künstlers notwendig erschien, und im übrigen überließ er den Tatsachen das Wort.

Zu erwähnen bliebe noch, daß dem Werk ein umfassendes, wohl auch erschöpfendes Verzeichnis der Blechenschen Arbeiten beigefügt ist, das allein schon als Oeuvre-Katalog einen dauernden Wert besitzt.

Daß das Buch sowohl in typographischer Hinsicht wie auch in bezug

auf Abbildungen geradezu mustergültig ausgestattet ist, dafür bietet eigentlich der Name des Verlages eine Gewähr. Es wäre nur erwünscht, für eine eventuelle zweite Auflage eine Numerierung der Abbildungen und ihr Verzeichnis anzufertigen, da jetzt das Blättern und Suchen der besprochenen Bilder ziemlich lästig ist. *Beth.*

Paul Kristeller, Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten. Zweite durchgesehene Auflage. Berlin 1911, Verlag von Bruno Cassirer.

Prof. Dr. **Hans W. Singer,** Unika und Seltenheiten im Kgl. Kupferstich-Kabinett zu Dresden. Leipzig 1911, Verlag von Glass & Tuscher.

Kristellers Buch liegt in zweiter Auflage vor. Über es zu berichten, es im landläufigen Sinne zu loben, erscheint abgeschmackt, denn es liegt ein Kunstwerk vor, das in seiner Geschlossenheit und Vollendung schlechterdings nicht übertroffen werden kann, ein Werk, dem keine andere Nation etwas Ähnliches, geschweige denn etwas Gleichwertiges zur Seite zu stellen hat. Eine tiefe und erschöpfende Kenntnis des Materials verbindet der Verfasser mit der vollkommensten Beherrschung der Literatur und einem persönlichen, scharf ausgeprägten Standpunkt den Kunstwerken selbst gegenüber, Eigenschaften, die in Verbindung mit einer großen Auffassung ihm die Möglichkeit verleihen, kurz und eindringlich die einzelnen Meister auf Grund ihres Gesamtwerkes zu charakterisieren und sie in die großen Richtlinien einzugliedern, in denen sie Phasen der Entwicklung bilden. Kristeller schreibt nicht über Kupferstich und Holzschnitt vom Standpunkt des beschränkten und einseitigen Kenners der Graphik aus, sondern er beherrscht ebenso die verwandten Zweige der bildenden Kunst; und gerade in den Seitenblicken, die er als kunsthistorischer Polyhistor nach allen Gebieten wirft, liegt ein besonderer Reiz und ein besonderer Vorteil seiner Arbeit. Eine solche Betrachtung eines einzelnen Kunstzweiges im Rahmen aller anderen Künste ist ja einzig und allein imstande, diesem Sondergebiet die historische Stellung anzuweisen, die ihm in der gesamten Entwicklung der Kunst zukommt.

Der Verfasser versteht anzuregen; er schöpft aus dem Vollen, und man hat immer das Gefühl, er hat noch mehr zu sagen, die Richtung deutet er wohl an, aber überläßt die Ausarbeitung dem Studierenden, dem Kenner.

Selbstverständlich legt er den derzeitigen Stand der Wissenschaft dar; daß darunter eine Menge eigenster Arbeit ist, erscheint bei einem Forscher wie Kristeller natürlich, und dies verleiht dem in seiner Anlage und seinen Urteilen subjektiven Buch etwas Höchstpersönliches. Das Beste jedoch,

was man einem derartig subjektiven Buche noch weiter nachrühmen kann, ist die objektive Richtigkeit, und die hat der Gelehrte mit größter Gewissenhaftigkeit erreicht. Kristeller hat unserer Zeit d i e Geschichte des Kupferstichs und des Holzschnitts geschenkt.

Leider reicht sie, wie schon der Titel besagt, nur bis zur Wende des 19. Jahrhunderts. Das ist sehr zu bedauern. Verständlich ist ja diese Beschränkung, denn gerade das, was bis zu jenem Zeitpunkt die Entwicklung der beiden Künste ausgezeichnet hat, eine gewisse innere Folgerichtidkeit und große durchgehende Linien, das scheint der Graphik des 19. Jahrhunderts zu fehlen oder zum mindesten es ist zu wenig vorgearbeitet, um eine ähnlich große und bestimmte Darstellung, so gleichsam aus dem Handgelenk heraus, zu geben. Aber Kristeller erscheint uns als der Mann, auch diese Arbeit zu leisten und uns die moderne Graphik in lichtvoller Darstellung aus ihren inneren Zusammenhängen heraus vorzuführen. Er würde auch imstande sein, den Kennern älterer Graphik das Verständnis für die Schönheit der neueren zu vermitteln, und damit den Bestrebungen unserer Zeit erheblich nützen können.

In der Art der Illustrierung haben wir in Lippmanns Museumshandbuch des Kupferstichs einen Vorläufer des Kristellerschen Werkes. Es war ein äußerst fruchtbarer und glücklicher Gedanke des verstorbenen Gelehrten, die Illustrationen seines Buchs in Originalgröße anfertigen zu lassen und lieber Ausschnitte zu geben, als das ganze Blatt in starker Verkleinerung; denn nur so konnte die Eigenart der Stichelführung, das rein T e c h n i s c h e, was a l l e i n ja die Abbildung vermitteln und einprägen will, zum Ausdruck kommen, während jede Verkleinerung — und sei sie noch so gut — weder Technik begreiflich machen, noch den Eindruck des Originals auch nur im entferntesten ersetzen kann. Das Studium des rein Künstlerischen kann nur vor dem Original betrieben werden, und nur vor dem guten Abdruck.

Wenn ich im Zusammenhang mit diesem grundlegenden Werke Singers Publikation von fünfzig Unika und Seltenheiten aus dem Dresdner Kabinett bespreche, so geschieht dies nicht wegen der Bedeutung des Buchs, sondern wegen dieser prinzipiellen Frage. Singer bildet hier auf kleinem Format einzelne, meist frühe Blätter, in Originalgröße ab. Das ist offenbar der geringen Größe der Originale zu danken. Die gewählte Technik (Lichtdruck) gibt allerdings wenig von dem Reiz der Originale wieder; immerhin mögen sie, bis auf die gänzlich verfehlte Reproduktion eines Teigdrucks, als technische Beispiele hingehen. Für gänzlich verfehlt aber halte ich die Abbildungen einer Reihe von Blättern in starker Verkleinerung. Hier ist weder das Technische noch das Künstlerische auch nur einigermaßen zu seinem Recht gekommen, so daß man sich fragen muß, welchen Wert eine

solche Publikation überhaupt haben kann. Das breitere Publikum erhält falsche Begriffe von den Originalen, und der Fachmann, an den sich ja allerdings der Herausgeber nicht eigentlich wendet, ärgert sich darüber und fragt sich erstaunt, wie ein Beamter eines der ersten Kabinette der Welt, der sich in wissenschaftlichen Kreisen einen Namen gemacht hat, es über das Herz hat bringen können, Blätter, die seinem Schutze anvertraut sind, in dieser Ausführung nachbilden zu lassen; damit dient er weder der Kunst noch der Erziehung zu ihrem Verständnis. Und das möchte er doch. Oder sollte das Interesse des Verlegers allein maßgebend gewesen sein?

Doch abgesehen von der technischen Wiedergabe muß die Frage aufgeworfen werden, ob überhaupt ein Gewinn für die künstlerische Erziehung erreicht werden kann durch Veröffentlichung von Unika und Seltenheiten einer Sammlung. Denn nicht in diesen besteht der ideelle Wert einer Sammlung, sondern er steht und fällt mit dem künstlerischen Niveau. Und dieses ist doch wahrlich im Dresdner Kabinett gewaltig hoch, in der Singerschen Publikation aber oft bedauerlich niedrig. Am schlimmsten ist es bei einem Blatt, von dem Singer selbst eingesteht, es habe keinen künstlerischen, wohl aber einen großen Kuriositätswert, dem gekreuzigten Christus, »auf die zarte innere Haut eines gekochten Eis abgezogen«. Das heißt doch mit dem breiteren Publikum seinen Spott treiben! Und zum Schluß noch eine tiefe Verbeugung vor Byzanz! Welchen Wert hat endlich in dieser Verkleinerung das Abbilden seltener Etats für das Publikum, wenn nicht das fertige Blatt zum Vergleich gegeben wird?

Mit Dank ist die historische Einleitung zu begrüßen, die eine interessante Darstellung der Entwicklung der Anstalt gibt und uns mehr über ihren Wert aufklärt, als die Bilder es tun können. Sicherlich überschätzt aber Singer die Bedeutung der Dresdner Sammlung als Vorbild für andere Kabinette. Für den Fachmann bieten die Anmerkungen zu den einzelnen Blättern wertvolles Material, doch ist bei ihrer Benutzung einige Vorsicht am Platze. *Walter Gräff.*

Fischer: Alte Glasgemälde im Schloß Hohenschwangau, München 1912.

Die in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts von Kronprinz Maximilian mit soviel Liebe zusammengetragene Glasgemäldesammlung hat Josef Ludwig Fischer bearbeitet und Oskar Zettler herausgegeben. Das 94 Seiten starke Bändchen mit einer Anzahl durchweg ungenügender Autotypien ist im Delphinverlag-München erschienen. Ob Fischer hier the right man on the right place war, wage ich zu bezweifeln. Was er z. B. als Württemberger und Verfasser einer Monographie über Ulm schon auf den ersten Seiten des Buches über die zwei angeblichen Ulmer Arbeiten

vorbringt, verrät eine Unkenntnis der schwäbischen Glasmalerei und einen Dilettantismus in der Art und Weise seines »wissenschaftlichen« Vorgehens, die einen vollauf dazu berechtigen, sich seinen stets mit derselben Festigkeit urbi et orbi vorgetragenen Behauptungen, auch auf ihm doch zweifellos noch ferner liegenden Gebieten, mindestens skeptisch gegenüberzustellen.

Über die Figurenscheiben 1 und 2 schreibt er: »Der Stil dieser beiden Scheiben weist nach Ulm; für diese Stadt spricht auch die Gewandung der Heiligen, insbesondere aber das charakteristische Grün auf der Scheibe der hl. Barbara. Dieses Grün, verschiedenemal in den Chorfenstern des Ulmer Münsters gebraucht, hebt sich als Spezialität der Ulmer Glasmaler scharf von den benachbarten Schulen ab. Um 1480 war der berühmte Glasmaler Hans Wild in der Donaustadt tätig. Mit dem Stil dieses Meisters stimmen die beiden Scheiben freilich keineswegs überein. In einer Urkunde der Lukasbruderschaft zu den Wengen aus dem Jahre 1499 wird ein »Peter Lindenfrost der Glasser«, aufgezählt. Daß es sich mit der Bezeichnung »Glasser« um einen als Künstler arbeitenden Glasmaler handelt, geht schon daraus hervor, daß in die Lukasgilde nur anerkannte Künstler Aufnahme fanden. Es wäre daher wohl möglich, daß die beiden Hohenschwangauer Scheiben von diesem Peter Lindenfrost stammen.« Was besagt »der Stil dieser beiden Scheiben weist nach Ulm«? Will man bei Glasgemälden aus den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts von einem Ulmer Stil sprechen, so kann einzig und allein der Stil von Hans Wild und seiner Werkstatt in Betracht kommen, da dieser Hauptmeister zwanzig Jahre lang (bis 1491) die gesamte Ulmer Glasmalerei völlig beherrschte. »Wild ist nur möglich als Haupt einer gut organisierten Werkstatt, nur mit dieser konnte er die enormen Aufträge trotz der schwierigen, umständlichen Technik bewältigen« (Frankl.) Sein bis weit ins 16. Jahrhundert reichender Einfluß (man vgl. die Fragmente von Hirsau und Oberurbach) wird durch den Sohn bestätigt, der bis 1518 für die väterliche Tradition besorgt war. Nun behauptet Fischer einerseits: »Mit dem Stil dieses Meisters stimmen die beiden [Hohenschwangauer] Scheiben keineswegs überein« und andererseits: »Der Stil dieser beiden Scheiben weist nach Ulm«. Was heißt das? Nach meinem Dafürhalten haben diese Scheiben mit Ulm nicht das Geringste zu tun. Dafür spricht schon der unbeholfene und gedankenlose Faltenwurf, der, in Ermanglung beglaubigter Glasgemälde um 1500, bei der gleichzeitigen Malerei und Plastik ebensowenig auch nur annähernd zu finden ist.

Als weiterer Beleg für die angebliche Ulmer Herkunft dient Fischer die Art der Gewandung der Heiligen. Für die Glaubwürdigkeit dieser Annahme müßte Fischer doch zunächst das nötige Material aus dem Ende des 15. Jahrhunderts aufbringen. Etwas für Ulm Ausgeprägteres aus dieser

Zeit als die Werke von Jörg Sürlin d. J. und Gregor Erhart, Barth. Zeitblom und Martin Schaffner kann es wohl kaum geben. Von diesen Künstlern ist mir aber aus dem Ende des 15. Jahrhunderts nicht eine einzige Frauenfigur bekannt, deren Gewandung auch nur entfernte Ähnlichkeit mit jener der Heiligen von Hohenschwangau zeigte.

Als dritten Beweis führt Fischer das charakteristische grüne Glas der Ulmer Schule an. Da jedoch zu dieser Zeit die Glasmaler ihr Glas nicht mehr selbst fabrizierten, sondern fertig von der Glashütte bezogen, lassen sich wohl noch aus einer stark dominierenden Farbe oder aus einem bestimmten Farbenakkord, niemals aber aus der Verwendung eines bestimmt grünen Glasses Schlüsse ziehen auf die Herkunft eines Glasgemäldes. Weil z. B. das höchst aparte Grün, das schon im Anfang des 15. Jahrhunderts in der württembergisch-fränkischen Schule fast allgemein war, vereinzelt auch in der oberschwäbischen Schule — wie in der Neithartkapelle in Ulm und im Chor der Kirche von Eriskirch — vorkommt, wird doch niemand auf den Gedanken verfallen, die Eriskircher Gemälde und die Fragmente der Neithartkapelle seien von einem fränkischen Meister geschaffen! Daß die Ulmer Maler ihr Glas fertig kauften, kann urkundlich nachgewiesen werden. Am 25. April 1496, gerade zu der Zeit, um welche Fischer die zwei Scheiben von Hohenschwangau ansetzt, durfte in Ulm kein Glaser ohne Kenntnis seiner Mitmeister von reisenden Händlern Glas kaufen.

Fischers Phantasien schweifen noch weiter, und zwar bis zu der Vermutung, besagte zwei Scheiben könnten Arbeiten von Peter Lindenfrost sein. Diese absolut unmotivierte Zuschreibung läßt sich nur dadurch erklären, daß Fischer von allen Meistern jener Zeit nur dieser eine bekannt ist. Es läßt sich aber eine ganz ansehnliche Liste um 1495 in Ulm lebender Glasmaler aufstellen: So gehören z. B. dazu: Conrad Schorndorff 1473—1499, Hans Lindenmeyer, ein Schüler Martin Schöns, Hans Schongaw 1495—1514, Hans Schragen 1498, 1499, Vincenz und Hans Lipp 1495—1514, Gilg um 1505, Hans Wild der Jüngere 1490—1518, sowie die Glasmalerfamilie Deckinger, die von 1407—1564 in Ulm nachweisbar ist.

Vielleicht will Fischer seine Annahme darauf stützen, daß Peter Lindenfrost Mitglied der Künstlerfraternität zu den Wengen war. Ebenso zählte jedoch Conrad Schorndorff zu den Stiftern und bis 1499 zu den Mitgliedern dieser Bruderschaft, weshalb ebensogut er für den Schöpfer der Hohenschwangauer Scheiben gelten könnte. Diese Mitgliedschaft beweist aber gar nichts. Die Lukasbrüderschaft war keine Royal Academy, in der nur »anerkannte« Künstler Aufnahme fanden, wie Fischer es sich wohl vorstellt. Darüber unterrichtet uns bis ins Allerkleinste das »Instrumentum Confraternitatis der Mahler, Bildhauer etc. In dem Gottshauß Wengen« vom 13. Aug. 1499. Die 1473 gegründete und vermutlich wegen ungenügender

Beteiligung 1518 wieder eingegangene Bruderschaft war nichts anderes als eine den damaligen religiösen Bedürfnissen entsprechende und, wenn man so sagen darf, auf Gegenseitigkeit beruhende Privat-Versicherungsgesellschaft für den Himmel. Aus dieser Mitgliedschaft Schlüsse auf Lindenfrosts bedeutendes Können ziehen zu wollen, ist ebenso lächerlich, als bei einem modernen Menschen hervorragende Eigenschaften zu suchen, weil er einer xbeliebigen Versicherung angehört. Höchstens wird dadurch Lindenfrosts, mit seiner Künstlerschaft selbstverständlich keineswegs in Verbindung stehende Religiosität bewiesen, denn um Mitglied dieser Bruderschaft zu werden, mußten sich die zu einer der vier Rotten der Krämerzunft gehörenden, der der »Mahler, Bildhauer, Glasser oder Brieftruckher«, zu einem bestimmten Beitrag für Seelenmessen und Begräbnisse der Mitglieder verpflichten. »Wenn und so offt ein Persohn in bemelter Bruderschafft mit Todt abgat, es syen Brueder oder Schwöster, so sollen die Buchsenmeister dem bemelten Probst und Convent ausser der Bruederschafft-Büchs vier schilling haller geben, und nichts dest minder so sollen die Freindt des Todten, es syen Brueder oder Schwoster, Man oder Wyber den Todten wie sis gebührt in bemeltem Gottshauß zu den Wengen, besingen, und dabey dem Probst und Convent ein der außgestekhten Kerzen, oder zwölf Pfennig dorfür geben.«

Außerdem ist noch ein Verzeichnis der Mitglieder von 1499—1518 vorhanden, aus dem, wie auch bei bereits genanntem Instrumentum, hervorgeht, daß die Maler und Bildhauer sogar Frau und Kinder als Mitglied der Künstlerfraternität zu den Wengen einschreiben lassen konnten. Von Martin Schaffner heißt es ausdrücklich: »cum familie«.

Ebenfalls unrichtig ist Fischers Datierung der beiden Scheiben. Geschlitzte Puffärmel tauchen erst später auf.

Es bleibt mir ferner zu bemerken, daß Fischers Werk jeglicher historischer Hintergrund, jeglicher Zusammenhang der Hohenschwangauer Scheiben mit der Kunst und Kultur des Milieus, dem sie entstammen, abgeht, worüber ich mich nicht aufhalten würde, hätte Fischer vor Jahresfrist in einem kunstwissenschaftlichen Glaubensbekenntnis den Mund nicht so voll genommen. Er schrieb damals: »Die Kunstwissenschaft hat bisher nur zu sehr die Glasmalerei als Stiefkind behandelt. Die systematische Erforschung soll die bloße Beschreibung des vorhandenen Materials, die bisher üblich war, ergänzen; es sollen die Zusammenhänge der einzelnen alten Kunstwerke mit der Kunst und Kultur des Milieus, dem sie entstammen, nachgewiesen werden.«

Auch wäre es nach meiner Ansicht angebracht gewesen, die jedesmalige benutzte Literatur anzugeben, was besonders dort am Platze gewesen wäre, wo bequemerweise Lehmann einfach abgeschrieben ist. Z. B.:

Fischer:	Lehmann:
Sohn des vorhingenannten Jos Murer, erhielt Cristof, dessen Taufpate der berühmte Buchdrucker Christof Froschauer war, seinen ersten Unterricht beim Vater und zwar nicht bloß in der Glasmalerei, sondern in allen vom Vater geübten Berufszweigen. 1576 trat er seine Wanderschaft an und zog gegen Straßburg, wo sein berühmter Landsmann Tobias Stimmer weilte. Sicher war Murer im Jahre 1584 zu Straßburg, da er nach dem Taufregister der Pfarrei St. Thomas in Straßburg in diesem Jahre Patenstelle bei einem Sohne des Züricher Glasmalers Link vertrat. In diesem Register heißt er Christof Mauerer, Formenmeister. 1586 kehrte Murer nach Zürich zurück, trat in diesem Jahre in die Saffranzunft ein. 1600 wurde er Mitglied des großen Rats, 1611 Amtmann in Winterthur, wo er 1614 unverheiratet starb, usw.	Dem im Jahre 1558 als Sohn des Jos Murer geborenen Christoph war der bekannte Buchdrucker Christoph Froschauer Pate. Seine Lehrzeit machte er bei seinem Vater, der ihm in alle von ihm selbst geübten Künste und Wissenschaften einweihte. Nach dessen Tod trat er wahrscheinlich zu Ende des Jahres 1580 die Wanderschaft an, welche ihn nach Straßburg führte, wo er 1584 als »Formenmeister« genannt wird. [Vgl. hier Meyer: Die Schweizerische Sitte der Fenster- und Wappenschenkung, Frauenfeld 1884, S. 215, 216.] Im Jahre 1586 kehrte er in die Vaterstadt zurück und trat, wie sein Vater, auf die Saffranzunft ein, die ihn im Jahre 1600 in den großen Rat wählte. Wie sein Vater wurde er auch Amtmann in Winterthur (1611). Er starb unverheiratet im Jahre 1614. . . . . .

Ich könnte mit noch viel mehr derartigen Beispielen aufwarten.

Leo Balot-Bremen.